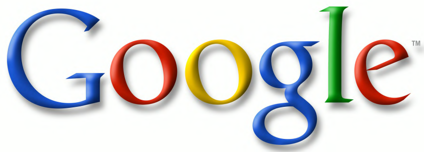


Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

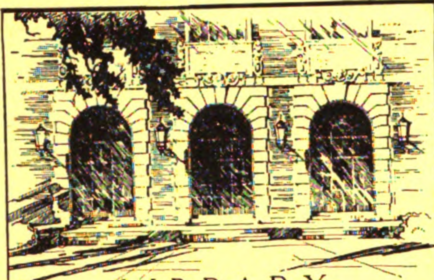
Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.
+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.
+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.
+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.



LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY
OF ILLINOIS

783.05
CA
v. 49

MUSIC

Digitized by Google

ROOM USE

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Cäcilienvereins-organ.

Fortsetzung der von Dr. Franz Witt († 2. Dezbr. 1888) begründeten Monatsschrift „Fliegende Blätter für katholische Kirchenmusik“.

Amtliches Organ des Allgemeinen Cäcilienvereins zur Förderung der katholischen Kirchenmusik auf Grund des päpstlichen Breve vom 16. Dezember 1870.

Neunundvierzigster Jahrgang.
1914.

Mit Cäcilienvereinskatalog Nr. 4138—4161.

Herausgegeben von
Dr. Hermann Müller, Paderborn.

Verlag und Eigentum des Allgemeinen Cäcilienvereins.
Druck und Versand von Friedrich Pustet in Regensburg.

Digitized by Google

Digitized by Google

Caecilienvereinsorgan

15. Januar

1914 1. Heft

49. Jahrgang der von Dr. Franz Witt (✝2. Dez. 1888) begr. Monatsschrift „Fliegende Blätter für kath. Kirchenmusik“
Herausgegeben von Dr. Hermann Müller, Paderborn

Inhalt:

Andreas Kempf, Tonkunst und Kirche . . . . S. 1
W. F. P.: „O du fröhliche Weihnachtszeit!“ . . . . S. 4
A. A. Knüppel: Das Dramatische in der Kirchenmusik . . . . S. 7
Joseph Petzelt: Russischer Kirchengesang . . . . S. 14
Vereins-Chronik . . . . S. 18
Aufführungen in Gottesdienst und Konzert . . . . S. 20
Aus Zeit und Leben . . . . . . S. 21
Im Lesezimmer . . . . S. 22
Musikalien . . . . S. 23
Zeitschriften . . . . S. 23
Aus dem Verlage . . . . S. 24
Anzeigen S. 1* u. 2* u. 1 Umschlagseite

Verlag und Eigentum des Allgemeinen Caecilienvereins zur Förderung der kath. Kirchenmusik auf Grund des päpstlichen Breve vom 16. Dez. 1870
Druck und Versand von Friedrich Pustet in Regensburg
Jährlich 3 Mark ✣ ✣ ✣ ✣ Einzelheft ohne Beilagen 30 Pfennig

Digitized by Google

Digitized by Google

78305
C A
v. 49

Tonkunst und Kirche.

Eine Predigt, gehalten bei der Witt-Gedächtnisfeier zu Mannheim am 23. November 1913
von Andreas Kempf, Stadtpfarrer zu Zweibrücken.

„Er gab mir in den Mund ein neues Lied, ein Loblied unserm Gott."

„Et immisit in os meum canticum novum, carmen Deo nostro." Ps. 39, 4.

„Die wesentlichste und edelste Zierde des Kultus — mehr noch als himmelanstrebende Pfeiler und Bogen und erhabene Kuppeln, mehr noch als die Pracht frommer Bildwerke und die Harmonie der Farben, mehr als der Schmuck priesterlicher Gewänder und heiliger Gefäße — ist der heilige Gesang."

So ein großer, angesehener deutscher Gottesgelehrter bei der Generalversammlung des Cäcilienvereins für alle Länder deutscher Zunge in Mainz, August 1884; „denn," so sagt er weiter, „er ist der verklärte Leib der heiligsten Gedanken des Geistes und der frömmsten Affekte des Herzens; er ist der Ausdruck des heiligen kirchlichen und priesterlichen Gebetes, von der Kirche selbst unauflöslich mit der feierlichen Darbringung des Opfers des Neuen Bundes und dem immerwährenden Gebetsopfer der hier auf Erden pilgernden Kirche verbunden."

Darum die stete, eifrige Sorge für den heiligen Gesang. Jeder Aufschwung des kirchlich-religiösen Lebens war gefolgt von einer Blüteperiode kirchenmusikalischen Eifers. Auf die große Restaurationsperiode nach dem Konzil von Trient folgten Palestrina, Vittoria, Lassus. Als wir in der Mitte des vorigen Jahrhunderts das große religiöse Crescendo erlebten, da hörte man auch gleich durch die Gauen des Vaterlandes erschallen Zornesrufe gegen den kirchenmusikalischen Skandal an heiliger Stätte. Einer der stärksten Rufer im Streite war Dr. Franz Xaver Witt, dessen Andenken das heutige Festkonzert gewidmet ist. Man kann von ihm sagen, daß er der großen Sache des heiligen Gesanges sein Leben geopfert hat. Preis dem Wackeren! Ehre seinem Namen! ein Ave für seine Seele! Aufgefordert, in dieser festlichen Stunde hier zu sprechen, möchte ich die Gedanken, die ich zur Sache vorbringen will, nach zwei Rücksichten ordnen.

1. Warum hat unsere Kirche von Anfang an den Ton der Musik aufgenommen in den heiligen Bezirk ihrer Liturgie?

2. Warum pflegen wir heutzutage diese heilige Kunst im Rahmen eines großen Vereines mit so großem Eifer?

Ich blicke zur Höhe und bete: S. Cäcilia, ora pro nobis!

I.

Etwas Geheimnisvolles ist der Ton der Musik, wenn wir ihn betrachten in seiner Wirkung auf die menschliche Seele. Auch die Sprache versteht das Gemüt zu ergreifen und zu bewegen, allein das ist weniger auf Rechnung der Schallempfindung zu setzen, als vielmehr auf den geistigen Inhalt, den Gedanken, der durch sie vermittelt wird. Der Ton aber spricht zur Menschenseele durch seine eigene Natur, er genießt das Vorrecht, unmittelbar zur Seele sprechen zu können; er spricht eine Sprache, die nicht der Verstand, sondern vorzugsweise das Gemüt zu verstehen imstande ist. In jenem Reich der Gemütsbewegungen, die für das Denken und Handeln des Menschen von so großer Tragweite sind, ist er König und Herrscher. Sind nicht jene Gefühle es, welche die Richtung des Willens und gar oft die Urteile des Verstandes bestimmend beeinflussen! Sind nicht die Gefühle die Brücke, über welche das Erkennen zum Wollen schreitet! Hier gebietet der Ton der Musik. Er berührt mit seiner Zaubergerte die tiefsten, geheimsten und feinsten Empfindungen, die in der innersten Seelenkammer in ihrem Dornröschenschlaf liegen; und sie wachen auf, reiben den Schlaf aus ihren Augen und treten vor ihn hin und sagen: „Hier sind wir, du hast uns gerufen, wir folgen dir, wohin du willst."

Digitized by Google

Kein Wunder, daß die Kirche, welche Seelsorge betreibt, welche um Menschenseelen wirbt und Menschenseelen werben will, den Ton ob dieser geheimnisvollen Gewalt über Menschengemüt in ihren Dienst genommen hat.

1. Der Ton ist auch ein begeisterter und eindringlicher Prediger der ewigen Weisheit; er zeigt uns in seinem eigentümlichen Wohlklang, wie lieblich die ewige Weisheit selber ist, denn der Wohlklang des Tones beruht auf der Regelmäßigkeit der Schwingungen, durch die er erzeugt wird und die Regelmäßigkeit der Schwingungen wird hervorgebracht durch die geordnete Zahl. Unwillkürlich weist so der Ton hin auf jenes gewaltige Wesen, wo die Dreizahl der Personen sich auflöst in die Einzahl der Natur. Deshalb ist der Ton uns so sympathisch, weil unsere Seele nach dem Ebenbilde Gottes geschaffen ist. Er weckt in uns die Erinnerung an das Bild, nach dem wir geschaffen, er, der Tropfen, gibt uns eine Ahnung von dem unermeßlichen Meer der Ordnung, Regelmäßigkeit und entzückender Harmonie, das in Gott seit ewigen Zeiten flutet. Der Ton ist ein freundlicher Evangelist, der die Sehnsucht nach der Anschauung Gottes in uns zu erregen und wachzuhalten die Aufgabe hat. Er ist ein freundlicher Engel, der mit schmeichelnder Silberstimme uns von einem Wunderlande erzählt, das unsere eigentliche Heimat ist, daher wohl auch die unbegreifliche Aufregung, in die er uns von Zeit zu Zeit versetzen kann. Kurz, man kann von ihm sagen, was Tertullian von der Menschenseele gesagt hat: naturaliter christianus, von Natur aus religiös. Grund genug, auch von dieser Seite aus für die Kirche, dem Ton der Musik Bürgerrecht in der heiligen Liturgie zu verleihen.

Darum hat die Kirche, die Braut Jesu Christi, gleich von Anfang an, weil sie Grund hat zu singen und zu jubeln wegen des großen Geschenkes, das ihr der Himmel gegeben, ihren eigenen Gesang sich geschaffen. Und wie der ewige Hohepriester mit seinen Aposteln beim letzten Abendmahle auf dem Sionsberg das große Hallel gesungen, obwohl die Todesangst und Golgatha vor seinen Augen standen, so hat die Kirche mitten hinein in den Wirrwarr und das Toben der Verfolgung ihr heiliges Lied gesungen. Sie nahm den Ton der griechischen Musik, der als Bettelknabe auf den Gassen und in den Götzentempeln gesungen, und machte aus dem Gassenjungen einen Chorknaben, den Saulus, der leidenschaftlich fortstürmte, warf sie von dem Roß der Weltlichkeit, blendete ihn mit einem Strahl himmlischen Lichtes und machte ihn zum Apostel. Den also Bekehrten führte sie den Tönen zu, die schon im jüdischen Heiligtum Aposteldienste getan, den Tönen der alten hebräischen Musik und erfüllte dieses Tonkollegium mit dem Geiste, der ihr zu Pfingsten gesandt worden, jenem Geiste, der nach dem Buch der Weisheit (1, 7) Stimmenkenntnis besitzt. Als dieses heilige Lied, gedichtet und gesungen von der reinen Braut Jesu Christi, zum ersten Male erklang, als die geheimnisvollen Wahrheiten des Christentums auf den Flügeln dieser Töne hinabstiegen in das Menschengemüt, da blühte zum erstenmal beim Klang des Gloria heilige Freude auf, wie die Jerichorose erblüht in der heiligen Nacht. Damals keimte zuerst geheimnisvolle, edle Trauer auf bei den wehmütigen Karfreitagsklagen der Kirche. Damals wurde das Menschenherz von nie geahnter Hoffnungsseligkeit gepackt, als Oster- und Pfingstjubel in geweihten Melodien hinausgesungen wurde in die Gott entfremdete Welt. Es ging wie ein heiliges Ahnen durch die Herzen: „Das ist das neue Lied, das Loblied unserm Gott“ (Ps. 39, 4).

II.

Es versteht sich von selbst, daß zur Jetztzeit dieselben Gründe, die unsere heilige Kirche von Anfang an bewogen haben, den Ton der Musik im heiligen Bezirk ihrer Liturgie einzubürgern, auch uns zur eifrigen Förderung des heiligen Gesanges antreiben. Allein es sind für uns noch andere Gründe maßgebend, die speziell aus den Zeitverhältnissen geschöpft sind.

Wie es in jeder Gegend einen Punkt gibt, von dem aus man die beste Übersicht über dieselbe haben kann, so gibt es auch in jeder Frage einen gewissen höchsten Punkt, den man auf den Felsenstufen der Betrachtung erklimmen muß, um die richtige Anschauung zu gewinnen. In unserem Falle hat den höchsten Punkt derjenige erreicht, der sich einleben kann in den Gedanken Jesu Christi: Ut omnes unum. Die Einheit der katholischen Kirche ist die unerläßliche Bedingung des Gedeihens ihrer Wirksamkeit. Nicht umsonst hat der Stifter der Kirche so dringend darum gebetet. Diese Einheit soll sich aber nicht nur erstrecken auf die Regierung der Kirche und auf den Glauben, sie soll nach dem Wunsche Jesu Christi und seiner Stellvertreter sich auch auf den heiligen Gesang erstrecken, der bei dem einen, überall gleichen Opfer auf dem ganzen Erdenrund erklingen soll. Die Kinder

Digitized by Google

der Kirche sollen in den feierlichen Vormittagsstunden, wo das große Versöhnungsopfer gefeiert wird, einem großen Sängerchor gleichen, wo der eine, vom Heiligen Geist inspirierte Gesang gesungen wird unter der Direktion des Stellvertreters Christi auf Erden.

Ein Cäcilienverein, der von diesem Gedanken sich leiten läßt, muß gedeihen, weil ein Gottesgedanke ihn leitet; ein Dirigent, der in dieser Gesinnung die Proben abhält, in dieser Stimmung den Gesang an heiliger Stätte dirigiert, wird geduldig all die kleinen Schmerzen seines Amtes ertragen, wird den Sinn der heiligen Gesänge richtig deuten und den rechten Geist seinen Sängern und Sängerinnen einzuflößen vermögen. Den aktiven Mitgliedern des Vereins wird es als verächtliche Kleinlichkeit erscheinen, durch Teilnahme an den cäcilianischen Gesängen sich produzieren zu wollen vor versammelter Gemeinde; sie werden es neidlos sehen, wenn ein Solo, das sie selber singen wollten, einem andern übertragen wird; sie werden es nicht übel deuten, wenn der Dirigent, dem das Tadeln selbst eine Last ist, sie korrigieren muß. Doch das nur nebenbei. Ich wollte ja nicht sagen, was daraus folgt, wenn alle Cäcilianer den Gedanken der Einheit in unserer Kirche festhalten, ich wollte nur darauf hinweisen, wie gerade heute der Gedanke der Einheit uns beleben muß. Wir sehen allenthalben wie diejenigen, welche das Böse wollen und befördern, sich die Hände reichen, wie sie handelseinig werden, wenn es gilt, die Wahrheit zu befehden, wie sie alle persönlichen Rücksichten zurücktreten lassen vor dem Gedanken, daß Einheit stark macht zum Angriff. Sollten da nicht auch wir jede Gelegenheit ergreifen, um die Einheit der Guten zu stärken. Im Cäcilienverein ist eine solche Gelegenheit gegeben. Die Einheit im Gesange ist ja nicht alles, aber sie ist ein gehöriges Etwas, sie ist ein Teil jener Gesamteinheit, in der der geheimnisvolle Leib erglänzen soll, von dem Christus das Haupt ist. Diejenigen also, welche getreu nach der Vorschrift der Kirche singen, komponieren und dirigieren, stärken den Einheitsgedanken in sich selbst und in andern. Das ist ein wahres Apostolat, denn sie kämpfen indem sie singen. Soll es euch wundern, wenn ich schließlich sage, daß wir nebenbei auch noch einem wahrhaft sozialen Ziele folgen durch die Förderung der heiligen Musik. Es gibt eine religiöse, eine indifferente, eine unsittliche, eine dämonische Musik, in die alle Geister der Zerrissenheit und der Unreinheit gefahren zu sein scheinen. Wie die Feinde der Wahrheit, die Künste der Malerei, der Dichtkunst, der Bildhauerei eine sinnenreizende, verführerische Sprache reden lassen, so haben sie auch den Ton der Musik zu einem Apostel der Leichtfertigkeit gemacht, der um so gefährlicher ist, je weniger der einfache Mensch sofort erkennt, wes Geistes Kind er ist. Heutzutage, wo die Musikliebhaberei so verbreitet ist, somit auch die Gefahren, die von jener Seite drohen, in gleichen Verhältnissen gewachsen sind, ist es notwendig, daß eine Gegenarbeit inszeniert wird. Und das tut der Cäcilienverein. Die heiligen Gesänge, in denen reine, wahre Schönheit wohnt, sind eine Schulung des Geschmackes für Sänger und Hörer. Der Cäcilienverein erweist sich hier als ein mächtiger, sozialer Faktor, indem er Gefahren begegnet, die der oberflächliche Sinn der Welt gar nicht bemerkt; indem er an einer Stelle für die Ordnung kämpft, von wo die Staatsmänner gar keinen Angriff erwarten. Ein verweichlichtes Geschlecht ist revolutionär, sittliche Tüchtigkeit ist konservativ. Wird der Geschmack des Volkes durch den Umgang mit der heiligen Musik geläutert, wird durch das Erlernen wahrhaft erbauender Gesänge für die Sangeslustigen ein Liedschatz gewonnen, aus dem sie nach Bedarf Stimmung schöpfen können, dann ist doch in etwa dem unermeßlichen Schaden begegnet, den leichtfertige Gesänge ausüben auf die Herzen der Sänger und Hörer, dann wird man allmählich auch an den Gassenhauern den Geschmack verlieren. Es ist das nicht zu viel gehofft, wenn man nicht gerade Wunder verlangt. Wie das Böse weite Kreise schlägt, manchmal sogar über das beabsichtigte Ziel hinaus, so wirkt auch das Gute weit hinaus über den nächsten Zweck, still, ruhig und sicher.

Bleiben wir also bei dem heiligen Ernste, mit dem wir bis heran die heilige Musik gepflegt haben.

Alle, die Gott harmonisch begnadigt hat, mögen singen dem Herrn. Ihr Lob ist auch gesungen im Buch der Weisheit (Kap. 44), wo die Männer, welche in ihrer Kunstfertigkeit Musikweisen erfanden und kundmachten die Lieder in Schrift, gepriesen werden als praktische Befolger der Weisheit.

In jeder Melodie, die sie finden, atme die jungfräuliche Seele der Braut Christi. Immer sei ihr Blick gerichtet auf den drohend erhobenen Zeigefinger des liturgischen Gesetzes,

Digitized by Google

in ihrer Seele erklinge der gregorianische Choral, das Kalifornien, in dem die musikalischen Goldkörner gefunden werden.

Alle, denen Gott des Tones Wohllaut in die Kehle gelegt, mögen singen dem Herrn, mögen sich fühlen als Glieder des gewaltigen Sängerchores, der das neue Lied singt, das Loblied unserm Gott, das angestimmt wurde durch die Engel auf Bethlehems Fluren, das in der ersten Kirche beim ersten Hochamt auf dem Sionsberge erscholl aus dem Munde des ewigen Hohenpriesters und der ersten Priester von Gottes und Jesu Gnaden bestellt.

Alle diejenigen, welche den erhabenen Gedanken der Einheit unserer Kirche zu erfassen vermögen, welche zu begreifen imstande sind, welchen Nutzen echte kirchliche Musik zu stiften vermag, welche angeregt durch diese wahrhaft engelgleiche Musik im Gotteshaus erscheinen, erhoben sich fühlen in ihrem Gemüte, alle mögen nach Kräften beitragen, um diese hehre Sache zu fördern. Den einen hat Gott das Silber in die Kehle gelegt, sie mögen sich aktiv beteiligen, den andern hat Gott das Silber in die Börse gelegt, sie sind dringend gebeten, als inaktive Mitglieder sich zur Verfügung zu stellen der heiligen Sache. Wenn der große Tag der Vergeltung kommt, wird Gott seine aktiven und inaktiven Cäcilianer zu finden wissen.

Schön ist das Lied, wenn es der Bursche singt auf seiner Wanderung durch deutsches Land, durch Wälder und Felder, vorbei an burggekrönten Hügeln, vorbei an den klaren Strömen, in denen der blaue Himmel sich spiegelt. Schön ist das Lied, wenn es aus der Brust des Kriegers dringt, der hinauszieht zu kämpfen für des Vaterlandes Sicherheit, für Haus und Hof und Herd.

Schön ist das Lied, wenn es der deutsche Knabe singt, der am Bergeshang seines Vaters Herden weidet. Noch schöner ist das Lied, wenn es eine deutsche Mutter singt, um ihren Liebling in Schlaf zu wiegen. Am schönsten aber ist das Lied, wenn es kühn und fromm wie ein Cherub aufwärts steigt in den Himmel und müde von der langen Reise niedersinkt vor Gottes Thron, in Händen hält den Tribut des Erdenlobes und Gottespreises, oder wie ein Bettelkind am reichen Thron der Gnade um Gunst und Erbarmen für Menschenkinder fleht.

Nie verstumme der heilige Gesang, immer würdiger müssen werden die Zungen ihn zu singen. Wie ein Melodiensturm ziehe er hin durch die verpestete Welt und künde mit seiner Reinheit und seinem Wohlklang Gottes Heiligkeit und Lieblichkeit. Auf seinen starken, vom Himmelstau benetzten Flügeln sollen dahingetragen werden die erhabenen Wahrheiten, die Christus seiner Braut geschenkt. Er sei der liebliche Herold des Königs Jesus Christus, der im Sakramente wohnt. Tantum ergo Sacramentum veneremur cernui. „Der Himmel jauchze, und die Erde juble, ja den Völkern möge er verkünden dominus rex, König ist der Herr!" Er rühre die Herzen, er läutere die Herzen, er ziehe empor die Herzen, bis ihm Schweigen gebieten die Posaunen des Gerichtes, bis die Braut Jesu Christi unter den letzten irdischen Klängen der letzten irdischen heiligen Gesänge ihrem himmlischen Bräutigam in die Arme eilt am Tage der Vermählung. Amen.



„O du fröhliche Weihnachtszeit!"

Von W. F. P.

Es ist doch etwas Eigenartiges um die Freude und den Frieden der Weihnachtszeit! Mit sehnsüchtigen Augen und neidischem Weh blickt der heimat- und elternlose Fremdling zum hell erleuchteten Fenster empor, wo die Lichter des Christbaumes durchscheinen, und Eltern und Kinder hört er zusammen „O du fröhliche, o du selige" singen. Wahrlich, dort oben ist das Glück.

Warum hab ich's denn nicht? Wie kommt's denn eigentlich, daß es nicht immer so bleibt? — Hat es wohl irgend eine Zeit gegeben, wo die Menschen so gierig nach Glück, nach Freude suchten, wie wir heute? Käm's darauf nur an, ich glaub, wir hätten heute „das glückliche Zeitalter". Ach nein; wir haben nur „das ‚goldene' Zeitalter". Frage sie doch nur mal, diese selbstsüchtigen und undankbaren und dabei glücksuchenden Menschenkinder. „Hast du ein

Digitized by Google

schönes Weihnachtsfest gefeiert?“ Du erhältst die Antwort: „O ja; das Christkind hat mir viele schöne Sachen gebracht.“ Und 1., 2., 3., 4., 5. usf. zählt er dir seine Geschenke auf. — So; daher die Weihnachtsfreude? daher das Glück? — Ach nein; dann wäre es nicht so schnell wieder fort. Und kann denn nur in Schlössern und Palästen der glückliche, frohe Weihnachtstag anbrechen? — Abermals nein. — Das Christkind selbst ist und bleibt die Hauptsache. — Wo in aller Welt — um einen sehr unpassenden, aber doch zutreffenden Vergleich zu gebrauchen —, wo läßt man denn den Besuch achtlos an der Türe stehen und macht sich erst über die mitgebrachte Bonbonnière her? Ist das schon grobe Taktlosigkeit und Beleidigung unter uns Menschen, was ist es dann erst beim unendlichen Gott? wenn man über den Berg von Geschenken und den Haufen von Süßigkeiten die Krippe vergißt mit dem Christkind? Da gibt es höchstens einen Freudenaugenblick, wie auch sonst beim Geschenk, es ist aber nicht die wahre, wirkliche Freude, wahre Weihnachtsfreude.

Willst du dich wirklich freuen, und willst du in „fröhlicher, seliger Weihnachtszeit“ dich lange freuen, dann lebe mit deiner Kirche. Achte einmal auf ihre Liturgie; schlage Brevier und Meßbuch auf und sieh, wie ein Riesenstrom der Freude ihr liturgisches Leben durchflutet, aber immer mit dem Christkind, immer beim Christkind.

Als die „Fülle der Zeit“ gekommen war, und, ja, mehr sogar noch als heute, ein wahres Sehnen nach „Befreiung vom Übel“, nach Licht und Frieden tief durch die Menschenherzen ging, da waren es nur wenige, denen dieses Glück beschieden ward: es waren eben nur die, die zur Krippe kamen zum göttlichen Kind. — Und beachte auch wohl: diese alle, sie opferten. „Geben ist ja noch seliger als nehmen.“ „Was ist das Glück? Andere glücklich machen. Was ist die Freude? Andern Freude machen.“ Daher: Höchste Freude, wahrste Freude: Gott Freude machen. „Alle wahre Freude will verdient sein und kann nur genossen werden als Lohn für eine geordnete Lebensführung. Aller wahren Freude Voraussetzung und Vorbedingung ist daher: Erfüllung der Pflicht, gewissenhafte Lebensarbeit, Treue gegen den irdischen und ewigen Beruf, normale Herzensstellung gegen Gott und den Gottmenschen“, eben gegen das Christkind. (Bischof Keppler in „Mehr Freude“ 1910, S. 192.)

Die Kirche feiert Weihnachten mit einer Oktav. Aber eigentümlich; während sonst die Oktav, z. B. von Ostern und Pfingsten, Heiligenfeste geradezu ausschließt, reiht sich hier ein Festtag an den andern, und von den ersten drei Festen wieder jedes mit einer eigenen Oktav. — Stephanustag: Ein todesmutiges Zeugnis für die Göttlichkeit des Emmanuel hat er abgelegt in Jerusalem vor den Juden, im Tribunal vor seinen Richtern, draußen vor den Toren der Stadt vor seinen Steinigern. — Johannestag: Es ist „der Jünger, den Jesus liebte“ wegen seiner Reinheit und Jungfräulichkeit. — Tag der Unschuldigen Kinder: Sie hatten nichts, was sie ihr Eigentum nennen konnten, als ihr nacktes Leben; und das, also ihr Alles, haben sie hingeopfert dem göttlichen Kinde.

Das sind die Grundbedingungen jeder wahren Freude, erst recht der wahren, währenden Freude einer langen, frohen Weihnachtszeit. — Wie oft haben wir vielleicht schon gewünscht, wie einstmals als Kinder mal wieder so recht von Herzen froh die Weihnachtszeit verleben zu können. Nun, du kannst es, wenn du nur willst. Die Kirche lehrt es dich. — Nahe dich der Krippe nur erst wieder wie die Kinder mit solch festem, kindlichem Glauben und mit so reinem, unschuldigem Herzen. Vergiß aber auch nicht, etwas zu schenken, dem göttlichen Kinde zu opfern; das Opfer des Lebens wird von dir nicht mal verlangt.

Freilich; spricht man so zu den Weltmenschen, so antworten sie mit dem bekannten blöden Lächeln und machen Augen wie der Blinde, dem man von Farben erzählt. Und dennoch wissen sie selbst es nur zu gut, daß „ihre Freuden und Genüsse nur Schaum und Schein sind; man kann von ihnen nicht satt werden, man wird ihrer nur satt; sie sättigen nicht und übersättigen doch so bald“. (Keppler a. a. O.) „Es geht der Welt mit ihren Freuden wie mit ihren Gütern: Wenn man sie besitzt, beschweren sie; wenn man sie liebt, verunreinigen sie; wenn man sie verliert, so quälen sie.“ (Hl. Bernhard.) —

Es würde an dieser Stelle viel zu weit führen, wollte man aus dem überreichen Freudengehalte aller Feste unserer Kirche in der Weihnachtszeit schöpfen; nur etwas bei einigen Festen.

Acht Tage genügen der Kirche in ihrem Weihnachtsjubel nicht. Kaum neigen sich die vier Oktaven dem Ende zu, wie die Weihnachtsglocken auf dem Kirchturm allmählich nacheinander ausklingen, da beginnen am 5. Januar wieder alle Glocken ein neues Hochfest einzuläuten: Epiphanie, Erscheinung des Herrn. Es ist der einzige Vigiltag des Jahres, an dem die Kirche

Digitized by Google

nicht fastet. Wir können uns denken, warum. „Gaudete in Domino! Iterum dico vobis, gaudete!“ ruft die Kirche in ihrer Liturgie mit Leo dem Großen ihren Gläubigen zu. „Epiphaniae veneranda solemnitas dat perseverantiam gaudiorum!“ „Freuet euch! Und immer wieder sage ich euch, freuet euch! Das Hochfest Epiphanie bringt ewige Freude!“

„Auf, Christen, singt festliche Lieder!
Und jauchzet mit fröhlichem Klang!
Es schalle auf Erden laut wieder
Süßtönender Jubelgesang!“

Der Evangelist erzählt uns von den drei Weisen: „Gavisi sunt gaudio magno valde“, sie freuten sich mit gar überaus großer Freude, als sie den Stern sahen, der auf Bethlehem wies. Und diese frommen Könige „fielen nieder und beteten das Kind an und opferten ihm Gold, Weihrauch und Myrrhen“. – Strahlend bricht heute die Sonne der Gottheit des Kindes von Bethlehem durch die Wolke seiner Menschheit und überflutet den Erdkreis und die Herzen des Erdkreises mit ihrem freudigen Lichte. Epiphanie, „Erscheinung“; die griechische Kirche nennt das Fest: „Theophanie“, „Erscheinung Gottes“. Epiphanie ist Vollweihnacht, ist Weihnachtpfingsten! Heute beginnt schon des Engels Prophezeiung in Erfüllung zu gehen, die er in der heiligen Nacht den Hirten gab: „Siehe, ich verkündige euch eine große Freude, die allem Volke widerfahren wird.“ Heute wird es Weihnachten für alle Völker, Weihnachten für Juden und Heiden, Weihnachten für alle Welt, Weihnachten für unsere einst heidnischen Vorväter; Weihnachten soll es heute erst recht werden für uns. – Wahrhaftig, „Epiphanie bringt ewige Freude!“

Wie es natürlich ist und ihrer Gewohnheit entspricht, feiert die Kirche solch ein Freudenfest acht Tage lang – diese Oktav steht liturgisch noch höher als die Weihnachtsoktav –, ja, noch länger; sogar an den sechs folgenden „Sonntagen nach Epiphanie“ gibt sie uns in ihrer Liturgie immer wieder andere frohe Beweggründe, Wendungen und Verwendungen des einen ursprünglichen Hauptgedankens: „Freuet euch! Denn heute ist euch in der Stadt Davids der Heiland geboren, welcher ist Christus der Herr.“ Euch, euretwegen, für euch! –

Es ist ein bedeutungsvoller und beachtenswerter Wink unserer übernatürlich und ewig weitblickenden und fürsorglichen Kirche für unsere so sozial fühlende Zeit, die durch Vereine und Organisationen die Menschen beglücken will, daß sie am dritten Sonntag nach Epiphanie, also grad mitten in dieser freudig bewegten und wirklich glücklichen Weihnachtszeit, das Fest der heiligen Familie feiert, und uns in den Lesungen des Breviers und besonders in der Epistel der Festtagsmesse die erhabene Würde und hohe soziale Bedeutung eines echt christlichen Familienlebens predigt und betont. –

Und nun noch das Fest der Darstellung Christi im Tempel: eine Wiederholung des Epiphaniefesttages für das gläubige Judenvolk, zugleich ein Bild größtmöglichster Freude, wie es nur die Kirche malen und nur sie allein in Wirklichkeit auch geben kann.

Ist nicht der Schrecken des Todes der größte aller Schrecken? Wer nennt ihn denn heute noch mit Franziskus von Assisi: „Bruder Tod“? Ist „Tod“ nicht Gegensatz von „Freude“? –

„Der ehrwürdige Greis Simeon nimmt den Eltern ihre heilige Bürde ab, und das Kind auf seinen Armen, die Augen zum Himmel gerichtet, stimmt er, wie zum Sterben, sein Loblied an, das alle wundersam ergreift. Gleich das erste Wort klingt unerhört genug: der Greis, in seiner Freude ob der erlebten Stunde, jubelt, daß er jetzt sterben, „in Frieden sterben“ dürfe – diese Sprache haben wir in Israel noch nicht erlebt. Lebensmüde und ergeben, nicht ohne Hoffnung, aber voll Grauen vor dem winkenden Jenseits, sehen wir seit Abraham und Moses die frommen Israeliten sich zur Ruhe legen: der Tod ist ein Schrecken, und jeder dem Leben zugelegte neue Tag scheint ein Gewinn. – Ist's den christkindfremden Weltmenschen von heute nicht grad so zumute? – Da wirft plötzlich in den Lebensabend eines frommen Israeliten die messianische „Erscheinung“ ihren Glanz und die Szene erscheint geändert. Simeon hat „das Heil gesehen“ und den Erlöser erblickt. Was er ersehnt, hat er damit erreicht; und was er gefürchtet, ist entschwunden. So steht er, freudig bereit zu sterben und als der erste den „versammelten Vätern“ die große Botschaft zu bringen.

Und nicht für sich allein jubelt der begeisterte Greis. Wie die eigenen Todesschrecken hat er gleich tief die Erniedrigung seines Volkes, das Elend der gesamten Welt empfunden und, wie aufatmend von schwerem Drucke, unter der süßen Last seiner Arme, erkennt er freudig, feiert laut „das Licht der Völker“ und „die Herrlichkeit Israels“. (Grimm, Leben Jesu, 1906, I. Bd., S. 336 f.) –

Digitized by Google

Wahrhaftig, die Kirche zeigt uns und gibt uns in ihrer Liturgie, in ihren Festen, vor allem in der „fröhlichen, seligen Weihnachtszeit“ „perseverantiam gaudiorum“, die wahre, wirkliche Freude, gefeit und siegreich gegen Tod und Grab, ewige, himmlische Freude.

„Nun freu dich, Christenheit, zu dieser heil'gen Zeit!
Freut euch von ganzem Herzen! Lobt Gott mit Dankbarkeit!
Vergeßt all eure Schmerzen und singt mit Fröhlichkeit:
Gott sei gebenedeit in alle Ewigkeit!“

(Aus dem alten Weihnachtslied: In dulci jubilo.)



Das Dramatische in der Kirchenmusik.

Eine Studie von A. A. Knüppel, Altenessen.

Die Musik wird schon im Altertum als die Sprache der Empfindung bezeichnet; mehr als das Wort ist sie geeignet, unserem Fühlen und Denken Ausdruck zu verleihen, und da, wo in der aufs höchste gesteigerten Freude, Sehnsucht und Liebe, in tiefster Trauer, in heißestem Verlangen der Mensch ein Wort nicht mehr findet, wo die Wortsprache versagt, da ist es die Musik, welche erlösend einspringt und unsere Gemütsbewegung nach außen hin kund tut.

Wir unterscheiden zwei Arten von Musik, eine absolute und eine dramatische; eine Musik, die als etwas in sich Abgeschlossenes, „Musik an sich“ ist und für sich allein bestehen kann ohne sich auf etwas zu beziehen — und eine Musik, der die Aufgabe zufällt, Bestimmtes darzustellen oder auszudrücken, geistig wahrnehmbare Gestalten und Bilder zu zeichnen. Nach außen hin kennzeichnet sich erstere durch die Einengung in Formen, durch sich regelmäßig wiederholende Gliederungen, durch berechnete Aufeinanderfolge von Tonart und Modulation usf. In vielen Fällen ist ihr ein Thema gegeben, das sie gleichsam wie in einer Rede behandelt. Die dramatische Musik entwindet sich diesem Zwange; sie folgt irgend einer Handlung, einer Bewegung der Seele, die sie unterstützt in der Kundgebung ihres Zustandes, wenn sie sich freut, wenn sie jubiliert, wenn sie in tiefer Trauer weint, in ungestilltem Verlangen schmachtet. Sie kann sich daher in die Formenstrenge der absoluten Musik nicht einschließen und an dieser Tatsache haben wir bereits einen Stützpunkt für einen eventuell zu führenden Nachweis, daß die absolute Musik für die Kirche durchaus unbrauchbar ist. Formen würden die im Herzen des gläubigen Menschen durch den Gedanken an das Überirdische, an die Herrlichkeit Gottes und seines Himmels erregten Gefühle, die im Gesange ihre Befriedigung finden, herabmindern, unterdrücken, wenn nicht gar im Keime ersticken. Richard Wagner sagt irgendwo in seinen Schriften: „Vergegenwärtigen wir uns ein Tanzmusikstück oder einen dem Tanzmotive nachgebildeten Orchestersymphoniesatz, oder endlich eine eigentliche Opernpiece, so finden wir unsere Phantasie sogleich durch regelmäßige Anordnung in der Wiederkehr rhythmischer Perioden gefesselt ...“ Die Musik eines Haydn, Mozart und Beethoven, so meine ich, konnte deshalb nie eine auf die Dauer festen Fuß fassende Kirchenmusik sein.

Drama (vom griechischen drān, handeln, tun) ist eine zunächst dem Auge sichtbare Darstellung, Vergegenwärtigung einer Handlung oder Begebenheit, eines Vorganges; aber es gibt auch für das Ohr eine dramatische Möglichkeit. Der Geist kann sich auch in dem, was er mittels Ohr wahrnimmt, etwas vorstellen; der Künstler kann affektive Zustände dem Hörenden vergegenwärtigen. Die Musik und auch die Sprache — wird dadurch zunächst zur Dienerin des Gedankens, weiterhin zur dramatisierenden Dienerin des Wortes, sie ordnet sich dem Worte unter und wo dieses fehlt, der Situation. Die absolute Musik hingegen nimmt eine dominierende Stellung ein, ihr nächstes Ziel ist die Form (italienische Opernmusik). Gluck, ganz besonders aber Richard Wagner sind in puncto dramatischer Musik dauernd ausschlaggebend gewesen: sie stellten das Wort — und die Situation — über die Musik, die Musik sollte dem Worte eine höhere Ausdrucksfähigkeit verleihen und den Gedanken des Wortes dramatisieren, d. h. dem Ohre vergegenwärtigen. Die Kirchenmusik ist nun weder durchaus absolut noch durchaus dramatisch zu nennen, sondern verhält sich

Digitized by Google

zum weitaus größten Teil objektiv. Das Dramatische in ihr zu beleuchten und einen Beweis der Berechtigung des Dramatischen zu führen sei der Zweck dieser Zeilen.

Sehen wir uns zunächst einmal die Sprache als Mittel des Gedankenausdrucks näher an, so werden wir die Entdeckung machen, daß sie außerordentlich stark dramatisiert. Der Gedanke, die Seele des Wortes, sucht auch den Klang des Wortes auf sich zu beziehen und sich dadurch dem Ohre des Hörers um so verständlicher zu machen; kurz gesagt: der Gedanke gibt sich in dem Klange des Wortes bildlich wieder. Tritt dies auch nicht ohne Ausnahme in die Erscheinung, auf die meisten Bestandteile unseres Wortschatzes trifft es zu. Das vorzüglichste Mittel der Wortbildung sind in fast allen Sprachen die (Grund-)Vokale; es gibt deren fünf: a, e, i, o, u. Das a hat eine helle Klangfärbung, e und i eine hellere, eine spitze, hervorstechende, o und u eine dunkle. Gerade lese ich einen sehr interessanten einschlägigen Artikel: „Ein Gang zu den Quellen der Sprache" von Musikdirektor Dr. M. Koch,[1]) aus dem ich folgendes hier wörtlich wiedergebe: Und sollte nicht jeder Sprachforscher, der den harmonischen Agentien im sprachlichen Entwicklungsprozeß auf die Spur kommen möchte, wissen, daß die drei Grundvokale in dem Verhältnis von $a \genfrac{}{}{0pt}{}{i}{u}$ eine Parallelerscheinung sind von dem Verhältnis der Tonika zur Dominante und Subdominante in der diatonischen Skala? Das i drückt wie der Dominantakkord eine Hebung, das u wie der Unterdominantakkord eine Senkung aus. Im a erkennen wir einen der Tonika und ihrem Dreiklang analogen grundtönigen Zentralpol, der sich in die Grenzpole i und u teilt, e und o reihen sich als polare Zwischengebilde ein." Diese Parallele ist meines Erachtens durchaus gelungen; vielleicht könnte man noch e und o, die polaren Zwischengebilde, als Ober- und Unterterz hinstellen. Darnach ergäbe sich folgendes Bild:

Dominante	i	Höhe	Gipfel	Licht
Oberterz	e		Berg	
Tonika	a	Ebene		
Unterterz	**o**	**Tiefe**	**Tal**	**Dunkel.**
Subdominante	**u**		**Abgrund**	

Es ist nicht auffallend, sondern natürlich, daß wir in verschiedenen Sprachen bei einer und derselben Anschauung fast immer demselben charakteristischen Vokal oder Konsonanten begegnen, daß die Sprachen[2]) in der Bildung des Wortes nach dem Klange des Gegenstandes oder Begriffes dieselbe Lautwahl getroffen haben. (Onomatopoeie.) Einige Beispiele mögen dies erläutern. Ich bediene mich dabei derjenigen Sprachen, in welche ich mehr oder weniger Einblick getan habe.

1. Lateinisch[3])	2. Italienisch	3. Französisch	4. Rumänisch	5. Deutsch	6. Polnisch
mors	morto	mort	—	Tod	skon
anima	anima	ame	(suflet)	(Seele)	dusza
nox	notte	(nuit)	noapte	(Nacht)	noc
hiems	inverno	hiver	—	Winter	zima
pater	padre	(père)	tată	Vater	(siciec)
sol	sole	soleil	soare	Sonne	słońce
sal	salo	(sel)	sare	Salz	(sól)
frangere	—	rompre	frâng	brechen	zrywać
videre	vedere	(voir)	vedere	sehen	widzieć

[1]) Neue Musikzeitung, Stuttgart, Karl Grüninger, 31. Jahrgang, Nr. 11.

[2]) Inwieweit dies auf Sprachen außerhalb des indogermanischen Sprachstammes zutrifft, entzieht sich meiner Kenntnis. Ein Vergleich mit außerindogermanischen Sprachstämmen, gestellt von einem Sprachforscher, würde jedenfalls von großem Interesse sein.

[3]) Die unter 1—4 zutreffenden Ähnlichkeiten sind leicht erklärlich, da diese Sprachen der lateinischen (italischen) Linie des indogermanischen Sprachstammes angehören. Auffälliger sind die Ähnlichkeiten unter 5 und 6.

Digitized by Google

Dr. M. Koch geht in seinem eben erwähnten Artikel noch weiter, er mißt sogar den Schriftzeichen, besonders den lateinischen, dramatische Funktionen bei.[1])

Ganz besonders die lateinische Sprache neigt zu Klangnachahmungen: mors, umbra, obscurus, nox, sub — dunkle Begriffe, im Bereiche der Subdominante; finis, victor, fides, liber, sidus, tingo — helle Begriffe, im Bereiche der Dominante. Wenn für die Kirche jemals die lateinische Sprache auf dem Spiele stände, so wäre in künstlerischer Hinsicht allein ihre außergewöhnliche Neigung zu dramatisieren ein Grund für ihre Beibehaltung, wozu noch kommt, daß sie mehr als andere Sprachen den Vokalen den Vorzug gibt.

Weit mehr als bei der Sprache, auch bei der klangvollsten, vollzieht sich naturgemäß ein Dramatisieren beim gehobenen Sprechen, beim Gesange. — Gewiß mag wohl der Gesang in seiner Materie älter sein als das Wort; zuerst empfindet der Mensch, dann denkt er, dann gibt er dem Gedanken durch den Laut Ausdruck; aus diesem erst bildet sich das Wort. Wenn eben die Sprache sich eher und schneller entwickelte als der Gesang, so liegt das in dem ganz natürlichen und praktischen Bedürfnis, in dem Verlangen, sich mit seinen Nebenmenschen zu verständigen. — Der Gesang ist der Ausdruck gesteigerter Empfindung; im Gesange gelangt die Empfindung zu tieferem Widerhall. Dies bestätigt vor allen Dingen die Tatsache, daß schon in den frühesten Zeiten die Menschen ihre Gottesverehrung durch Gesang zum Ausdruck brachten. Die Sehnsucht nach dem Himmlischen, Überirdischen, Verklärten, Unsichtbaren, das Lob des Allerhöchsten, der Dank gegen den Schöpfer, sie ließen es in dem Herzen der Menschen nicht beim gesprochenen Wort bewenden, die Empfindung für das Hehre, Hohe und Heilige bedurfte des gehobenen Sprechens, des Singens und Jubilierens. Ist nun Gesang, trotzdem er — wie oben gesagt — in seiner Materie älter ist, eine Komparation der Sprache, dann müssen auch im Gesange die Eigentümlichkeiten der Sprache, in unserem Falle ihre darstellerischen Funktionen, in höherem Grade vorhanden sein. Allerdings treten zum Gesange, zum vollendeten Gesange, noch andere Momente hinzu; der gesungene Ton ist's nicht allein. Zunächst kommt die Melodie hinzu, die Verlegung des Tones nach oben oder unten, in die Licht- oder Schattenstimmung. Ferner die Entfernung der Intervalle, die durch die Auf- und Abwärtsbewegung des Tones entstehen, und ob sich diese in größeren oder kleineren Mengen, schnell oder langsam aufeinander folgen.

Halten wir nun Umschau im Choral, dem ersten und ältesten Kunstwerke, und untersuchen ihn auf seinen dramatischen Gehalt. Gleich der erste Introitus Ad te levavi animam meam bietet Beispiele. Schon die Wahl der Tonart läßt auf dramatische Absichten schließen; ihr Grundzug ist Erhebung (Kornmüller, Lexikon der kirchlichen Tonkunst, I.), der ihr hauptsächlich durch den Charakterton f verliehen wird. Auf ad wird durch die nach unten reichende Quarte dargestellt, wie die Seele sich aus dem Staube erhebt und sich emporschwingt zu lichten Höhen, vor das Antlitz des Allerhöchsten; einen zweiten Aufschwung nimmt die Melodie auf animam, um den Gedanken noch besser zum Ausdruck zu bringen. Dann fällt sie und ruht auf der Untersekunde. Deus meus; ein sehnender Ruf; charakteristisch ist hier die kleine Terz a—c, deren Eigentümlichkeit Sehnen und Verlangen ist; die großen Sekunden auf meus sind gleich einem erneuten Aufschwung, sagen wir einem Aufblick. In te confido, auf dich vertraue ich; Wehmut und doch festes Vertrauen (Dreiklang f—a—c) spricht aus der Wendung zum Äolischen. Non erubescam, nicht werde ich zuschanden werden; Beruhigung und Zuversicht drückt hier die Melodie aus dadurch, daß sie sich auf den Grundton zurückbegibt. Interessant ist ein Vergleich dieses Introitus mit dem Offertorium, das denselben Text hat. Der Grundzug des Hypodorischen ist tiefe Trauer, Schmerz, gepaart mit Gottvertrauen (Kornmüller, Lexikon der kirchl. Tonkunst I.).

Nach der Wahl der Tonart zu rechnen hat der Komponist[2]) des Introitus den Text etwas anders aufgefaßt als der Komponist des Offertoriums; denn in ersterem liegt meines Erachtens eine viel kühnere Hoffnung, eine größere Zuversicht; hier aber scheint mehr das Bewußtsein des reuigen Sünders, Gott beleidigt zu haben, hervorgehoben. Nur schwer, geradezu zögernd, wie auf halbem Wege entmutigt, quält sich die Melodie hinauf bis zur

[1]) Von großem Interesse dürfte für manchen das Büchlein „Ein Gang zu den Quellen der Sprache" sein, welches im Selbstverlage von Dr. M. Koch, Stuttgart, Nekarstraße 39, erschienen ist. Preis 1 ℳ 60 ₰.

[2]) L. David in seinen Analyses grégoriennes pratiques meint, daß der Komponist des Offertoriums identisch sei mit dem Komponisten des Introitus, und zwar in der Person des heiligen Gregorius.

*

Digitized by Google

Dominante. Charakteristisch ist auch hier die kleine Terz a—c von der ersten Cäsur an nach Deus, ebenso die große Sekunde auf meus. Anders aber wie im Introitus wirkt hier die Clivis e—d. Der Mensch läßt hier gleichsam das Haupt sinken, die Sündenlast ist allzugroß, sein Auge kann den Anblick des helleuchtenden Gottesangesichtes nicht ertragen. Doch mit einem neuen Aufblick sagt er: in te confido. In der Modulation nach der Untersekunde liegt diese Ermannung wunderbar ausgedrückt. Diese Modulation nach der großen Untersekunde ist gar keine seltene Erscheinung in den Chorälen des II. Tones; sie findet sich häufig und fast immer da, wo eine Entschlossenheit, Überzeugung, Bestätigung, Bekräftigung, etwas Bestimmtes oder Bestimmendes zum Ausdruck kommt. Einige Beispiele mögen dies bestätigen (der geneigte Leser wolle die hier zitierten Beispiele im Graduale aufsuchen; die Anführung derselben in Noten würde zuviel Raum in Anspruch nehmen. Der Verfasser.) Introitus der I. Weihnachtsmesse: Filius meus es tu. Communio vom heiligen Johannes Evangelist: non moritur. Alleluja derselben Messe: quia verum est. Offertorium aus der Messe unius Martyris Pontif.: cum ipso. Alleluja aus alia Missa unius Martyris Pontif.: sacerdos. Introitus von Dedicatio Ecclesiae: et porta coeli.

In den Traktus ist diese Modulation eine stehende Form, sowohl in denen des II. Tones als auch des VIII. Daß sie hier aber eine dramatische Wirkung ausüben soll, könnte wohl nicht behauptet werden; ich meine, hier hat sie mehr kompositions-technische Bedeutung. — Begeben wir uns weiter auf die Suche. Welch heißes Flehen liegt in dem Rorate des „herrlichen" Introitus am vierten Adventssonntage? und ist es nicht ein Ansturm gegen die Feste des Himmels, dieses desuper um ihr gewaltsam den verheißenen Erlöser zu entreißen? Die „tiefer hängenden" Wolken sollen ihn herabregnen auf die Erde; durch das Niedergehen auf die Terz (in der Medizäa auf den Grundton) ist dies deutlich illustriert. Ein sehr greifbares Beispiel bietet uns die Communio von Peter und Paul. In der Melodielinie über den Worten Tu es Petrus liegt wirklich die ganze Kraft des göttlichen Wortes, die Bestimmung, gesprochen für ewige Zeiten. Deutlich ist über den Worten et super hanc petram ein Fels gezeichnet, der sich zwar über der „Ebene" erhebt, aber doch im „Grunde" seinen Ursprung hat; die petra ist hier der Grundton f, das Fundament, von dem die Melodie sich kaum entfernt, nur da wo sie etwas detaillierter illustriert, wie auf super und petram. Auf den folgenden Worten gestaltet sich dann der herrliche Bau der Kirche in architektonisch schönen Gliederungen: aedificabo Ecclesiam meam. Der Charakter der Tonart ist Ruhe, salbungsvoll und weihevoll, ganz dem erhabenen Wesen des Gottessohnes angepaßt. Nur ein kleines Stück, diese Communio, aber ein großes Kunstwerk!

Betrachten wir die Gesänge der Karwoche; sie besingen ja das größte und traurigste Drama, das je gespielt wurde. Es würde sich lohnen, über das dramatische in den Gesängen, überhaupt in der Liturgie der Karwoche einen besonderen Artikel zu verfassen.

Das Hosanna leitet die Handlung ein: der Quintensprung aufwärts zeugt schon von der Begeisterung, mit der das Volk den Sohn Davids empfing; sie läßt nicht eher nach als bei Domini, wo erst die Melodie auf den Ruhepunkt anlangt. Gerade die konstante Vermeidung des Grundtones, bis auf einen Fall, der aber nur eine Brücke (Durchgang) zu dem f ist, gibt diesem kurzen Sätzchen den Charakter einer fessellosen Freude. —

In dem „In monte oliveti" malt die Melodie in kurzen Umrissen den Ölberg; oravit ad — die Melodie gibt diesen Worten das Gepräge des Flehens, hervorgerufen dadurch, daß sie sich auf der Quarte c hält oder doch nur um sie herumschleicht. Pater, si fieri — zwei Aufschreie, die nicht besser hätten zum Ausdruck kommen können. — In dem Responsorium Ingrediente beachte man auf pronuntiantes die bekannte Wendung nach der Untersekunde. — Popule meus, das ergreifendste Klagelied, das je gesungen. Tonart würdevoll und ernst. Zu Tode gepeinigt, vor Angst Blut schwitzend, liegt Jesus am Boden und stammelt: was tat ich dir? Tief klingt seine Stimme, nur bis zur Quarte vermag sich die Melodie aufzuraffen, bei der Cäsur nicht einmal einen Schluß zu bilden; auf der Obersekunde bleibt die Frage offen. Keine Antwort. Ein Ausruf: in quo contristavi te? Leicht wird man die Melodie verstehen, verstehen, daß sie den tiefsten Schmerz eines Zerschmetterten, ein von Blut triefendes Antlitz bedeutet. Ein banges Verlangen: responde mihi. Man beachte die Kongruenz der melodischen Linien über aut in quo — de terra und parasti. Durch was betrübt ich dich? ich führte dich aus Ägypten, du bereitest mir das Kreuz. Nicht ohne inneren Grund besteht diese Kongruenz. Die Melodie schließt nicht;

Digitized by Google

gerade, als wollte sie den Erlöser noch weiter klagen lassen; aber er ist erschlafft, die Sprache schwindet. Das Volk bricht in bewundernde Ausrufe aus: Agios o theos. Sanctus Deus, Rufe, die auf dem c des athanatos ihren Höhepunkt erreichen. — Die Studie würde noch weiter zu führen sein; es sind jedoch der Beispiele genug für den Beweis des dramatischen Gehaltes des Chorals. Allerdings habe ich mich auf tonmalerische Momente, die Stimmungen und Regungen der Seele darstellen, vorzüglich beschränkt. Der Choral dramatisiert jedoch auch dann und wann konkrete Begriffe. Quando coeli movendi sunt et terra bietet ein greifbares Beispiel und stellt eine Welle dar, wie man sich dieselbe bei einem Erdbeben denkt. Ferner malt in demselben Gesange auf per ignem die Melodie gleichsam das Aufflackern der Flammen. Das zweite Alleluja in der Messe Apparitionis B. M. V. Immaculatae läßt uns auf turturis gewissermaßen die vox einer Turteltaube vernehmen und in dem herrlichen Offertorium de communi Doctorum sehen wir mit unserem geistigen Auge eine Palme ihre Krone ausbreiten. Dieses Ausbreiten und Schattenwerfen ist noch charakteristischer dargestellt auf dem Worte multiplicabitur. Beachten wir auch noch den Hochzeitsjubel in der so äußerst melodiösen Communio „Quinque prudentes“ auf den Worten media autem nocte clamor factus est, so sehen wir, daß der Choral auch Zustände der Außenwelt und greifbare Dinge vergegenwärtigt. Allerdings ist er hierin äußerst vorsichtig; Beispiele finden sich nicht allzuviele. Er würde sich damit auch auf das Niveau des Drastischen begeben und am Ende gar lächerlich wirken, wollte er sich in übertriebene Wortmalerei ergehen. —

Das Kirchenlied kommt in seiner Eigenschaft als Strophenkomposition für unsere Studie nicht in Betracht, obschon es in der ersten Strophe dramatische Versuche nicht immer unterläßt. Der Grundzug des Textes spiegelt sich am meisten in der Tonart wider.

Mehr noch als der Choral, so sollte man meinen, müßte die Polyphonie und Homophonie dramatisieren, weil sie mehr Fähigkeiten dazu besitzt. Jedoch tut sie dies nur in beschränktem Maße, vielleicht noch weniger als der Choral. Würde ein Komponist z. B. über den Worten vox turturis, genau wie es der Choral macht, eine drei- oder viertaktige Koloratur von einer Altistin vortragen lassen, gleich würden Richter zur Stelle sein, die dies als durchaus unkirchlich verurteilten. Und doch ist es dasselbe. Woher mag diese Inkonsequenz kommen? — Ist im Chorale die Dramatik eine momentane, so dehnt sich in der mittelalterlichen Komposition — von dieser soll hier die Rede sein — irgend eine zum Ausdruck zu bringende Seelenstimmung mehr über das Ganze aus und das liegt nicht im Wesen des eigentlich Dramatischen. Hauptsächlich sind es die Werke eines Palestrina, die mehr den Eindruck stiller Kontemplation machen als den dramatischer Darstellung, namentlich detaillierter Darstellung. Zudem ist es der imitatorischen Kunst der damaligen Zeit nicht so sehr gegeben, sich in Tonmalerei zu ergehen. Nur dann und wann finden wir dramatisches Leben, meistens mit den Mitteln einer Polyrhythmie und der daraus entstehenden Polyharmonie, wenn man so sagen darf. Nur wenige andere dramatische Elemente sind ihr eigen. Doch sehen wir einmal in die Schatzkammer des mittelalterlichen Stiles hinein.

Möge uns zunächst die Motette von Palestrina Ego sum panis vivus einige Beispiele bieten und beweisen, daß er nicht ganz und gar dem Dramatischen fernsteht. Patres vestri manducaverunt manna in deserto,

et mor - tu - i sunt. Hic est pa - nis de coe - - lo

Hic est pa - - nis de coe - - -

Das Sterben ist hier insofern dramatisiert, als alle Stimmen nach unten sinken und lang gezogen ausklingen. Oder sollte das nur der Cäsur wegen geschehen sein? Man beachte die klagenden Halbtöne auf mortui im Sopran und Baß. Dann ist die Gestaltung

Digitized by Google

des Themas auf Hic est panis derart, daß wir annehmen müssen, daß Palestrina dramatisch dachte. Es ist ein terzenweiser Abstieg, der uns ein langsames Herabschweben vergegenwärtigt; um uns aber auch die räumliche Entfernung zwischen Himmel und Erde zu verdeutlichen, steigt die Melodie auf coelo eine kühne Oktave aufwärts, um sofort wieder in kleinen Notenwerten stufenweise herabzusinken, bis sie in zweizeitigen Noten auf dem Grundtone, auf der „Ebene", angelangt ist. In der Motette O rex gloriae veranschaulicht uns Palestrina die Himmelfahrt des Herrn:

qui tri - um - pha - tor ho - di - e su - per om - nes coe - los as - cen - di - - - - sti

Palestrinas Messen sind meistens über Choralgesänge komponiert, wodurch ihnen durchweg der Grundzug des betreffenden Chorals anhaftet. Wenigstens tritt dies beim Kyrie, Sanctus und Agnus Dei stark hervor. So hat sich die freudige Stimmung der Antiphon Regina coeli und besonders auch ihrer Tonart auf die gleichnamige Messe übertragen; so ist das Kyrie zu sehr ein Freudengesang und nicht liegt in ihm Reue und Zerknirschung, wie z. B. in dem Kyrie der Messe „Jesu nostra redemptio" oder „Jam Christus astra ascenderat". Bittenden Charakter aber hat das Kyrie der Messe „Pater noster", besonders im „Christe", aber die Choralmelodie gibt ihm diesen schon mit auf den Weg. Einzelne Stellen im Gloria und Credo lassen auf dramatische Absichten schließen und sind diese in all seinen Messen dieselben. Auf Worten wie omnium, saecula, vivos führt er meistens eine Häufung kleinerer Notenwerte herbei, aus der dann die gedachte Polyrhythmie¹) bezw. Polyharmonie entsteht, womit er die Vielheit, das alles Umfassende (per quem omnia facta sunt) interpretiert. Zu nennen wären noch die Stellen descendit de coelis und ascendit in der Messe „Dies sanctificatus", womit er das Ab- bezw. Aufsteigen darstellt. Jedoch ist letzteres nicht eine Besonderheit Palestrinas; gerade diese beiden Worte werden von fast allen Komponisten dramatisch behandelt; ebenso sepultus est. Lotti in seiner jonischen Messe (Lück II.) schildert hier ein langsames Versenken des Leichnams in das Grab.

pas - sus et se - pul - tus est, se - pul - - - - - - tus est.

Alt.

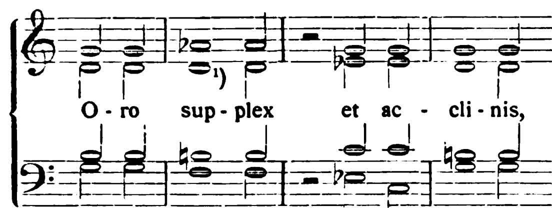
Charakteristisch und – man empfindet dies – mit Absicht ist auch hier die Himmelfahrt dargestellt:

Et as - cen - - - - - - dit
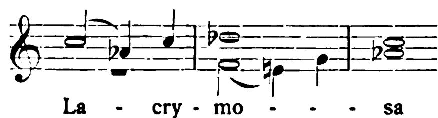
ebenso in der dreistimmigen Messe desselben Autors (Lück II.). Bemerkenswert sind auch Lottis Kyrie, besonders hinsichtlich der Themen, die entschieden mehr bittenden Charakter tragen als diejenigen Palestrinas. Letzterer ist in seinen Messen zu sehr an die Choralmotive gebunden und die Möglichkeit zu dramatisieren ist ihm fast von vornherein abgeschnitten. Es kommt bei Lotti allerdings in Betracht, daß er auch Opernkomponist war, wodurch sich leicht gewisse Eigentümlichkeiten des einen Stiles auf den anderen übertragen. So läßt das Dies irae seiner Messe pro defunctis (Lück II.), in welchem er auch die Reinheit des Satzes nicht mehr so streng beobachtet als Palestrina, ganz darauf schließen. Man beachte Stellen wie

¹) Bei Griesbacher: Panrhythmie.
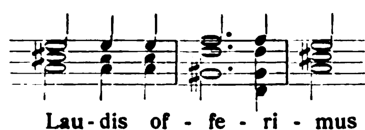
Digitized by Google



und das schmerzliche Lacrymosa-Thema



und das Flehen im dona eis requiem des Agnus Dei. Gern gebraucht er hier, wie auch im Verlauf der ganzen Messe, den verminderten Septimenakkord, der ein Flehen und Verlangen eben stark zum Ausdruck bringt.



In einem Motett setzt Ab. Antonelli (siehe Haller, Op. 78, I.) ein regelrechtes, wenn auch nur kurzes dramatisches Zwiegespräch in Szene. Zwei Sopranstimmen läßt er fragen: Wen sahet ihr, Hirten? Sprechet, tut uns kund, wer auf Erden erschienen ist. Vier Männerstimmen (Hirten) antworten: Wir sahen den Geborenen und den Chor der Engel. –

Nachdem wir nun in der Sprache, im Gesange, des näheren im Choral und in der Polyphonie – wenn auch nur kurz, vielleicht allzu oberflächlich – dramatische Momente beleuchtet haben, so wäre jetzt die Frage nach der Berechtigung des Dramatischen in der Kirchenmusik zu beantworten. Dazu möchte ich von vornherein sagen: Die Kirchenmusik muß eine dramatische Musik sein. Wie wollen wir Liebe, Verlangen, Hoffnung, Mut, Freude, Furcht, Schmerz, Trauer, Reue in der Musik zum Ausdruck bringen, wenn wir nicht entsprechende dramatisch wirkende Mittel zur Wiedergabe dieser Affekte anwenden? Die liturgischen Texte verlangen mit Gewalt eine dramatische Behandlung von seiten des Musikers. Ich habe oben gesagt: Ist der Gesang eine Komparation der Sprache, so müssen auch ihre Eigentümlichkeiten, in unserem Falle ihre darstellerischen Funktionen in höherem Grade im Gesange vorhanden sein. Hier möchte ich sagen: Wenn die Sprache dramatische Funktionen übt, so soll es auch der Gesang tun, und zwar mit allen Mitteln, die ihm dazu zur Verfügung stehen. Warum sollen wir dem Gesange, der Musik die ihnen von Gott verliehenen Talente unterbinden, warum eine Selbstverständlichkeit töten? Hat nicht Gott selbst ein dramatisches Element in die Musik hineingelegt und den Sprechlauten des Menschen dramatische Effekte mit auf den Weg gegeben? Und sind wir nicht töricht genug, diese auszumerzen, angesichts dessen sogar, der sie geschaffen! So gern führt man an, die neuere Kirchenmusik sei zu leidenschaftlich, persönlich-leidenschaftlich. Ja, soll denn der Komponist, dem Gott die herrliche Sprache Musik in die Wiege gelegt hat, nicht in seiner Art mit dem ihm verliehenen Mittel Gott loben, lieben und anbeten? Ein Wipo, ein Robert von Frankreich, ein Thomas von Aquin, ein Thomas von Celano, ein Jacopone haben sich in ihren herrlichen Sequenzendichtungen gar nicht eingeschränkt. In einer lauretanischen Litanei sind alle Allegorien angewandt zur Verherrlichung der Gottesmutter, trotzdem man auch hier hätte „objektiv" verfahren können. Ein Rubens, ein Dürer und wie sie alle heißen mögen, sie wenden alle dramatischen Mittel in ihren Kunstwerken an. Und selbst die Architektur, sie hat dramatischen Gehalt und bringt ihn in ergiebiger Weise bei unseren stolzen Kirchenbauten zur Anwendung. Nur der Musiker soll sich einschränken, er soll „objektiv" bleiben. Jahrelang haben seit Palestrina, seit Orlandus kalte mathematische Kunststücke, nichtsbesagende, oft ausdruckslose Aneinanderreihungen von Akkorden – wenn nur keine verbotene Quinten- oder Oktavenparallele darin war – den Ansprüchen genügt, wurden als „für die Kirche würdig" befunden. Und kam einmal so ein „dreister Bengel", ein Septimenakkord in die Kinderreihe der Dreiklänge, oder war's gar ein verminderter oder doppeltverminderter „Straßenjunge", flugs war eine Komposition „unwürdig für die Kirche". Kirchlicher wie die Kirche, päpstlicher wie der Papst, choralischer wie der Choral, palestrinensischer als Palestrina wollte man sein und bei all dieser Engherzigkeit machte man nicht nur keine Fortschritte, nein, Rückschritte. Ruhig konnte man ansehen, wie die Musik sich in der Welt zur höchsten Blüte entfaltete, ohne auch nur einen Finger zu rühren,

[1]) O Ironie des Schicksals! Lotti galt immer als durchaus kirchlich. Noch vor kurzem mußte sich ein heutiger Komponist für die Anwendung dieses Akkordes auf „Crucifixus" eine kirchenmusikalische Sünde konstruieren lassen.

**

um in der Kirchenmusik eine Entwickelung zu fördern. Nur einige, denen die Gabe der palestrinensischen Kunst zu eigen war, hat man gelten lassen. Einen Rheinberger warf man zur Tür hinaus, an einem Brahms konnte man sich ein Beispiel nehmen, aber sein Requiem hat den katholischen Kirchenmusiker nicht gerührt. „Wir wollen keine Musik, wie sie im Theater gemacht wird, wir wollen nicht die Mittel anwenden, mit denen die Opernmusik manipuliert." O Ironie! Gebraucht nicht auch der weltliche Komponist den reinen Dreiklang, gebraucht nicht auch er die diatonische Tonleiter, ja sogar die Kirchentonarten? Malte nicht Rubens, malte nicht Dürer Gesichtszüge, seelische Stimmung in das Antlitz der Gottesmutter, ebenso gut, wie in das Antlitz einer Venus dies Tizian tat; hätten sie nicht „objektiv" bleiben sollen und ein ausdrucksloses Gesicht zeichnen müssen, in dem sich jeder vorstellen kann, was ihm dünkt? — Nein, die Mittel sind es nicht, die den Charakter der Kirchlichkeit oder Unkirchlichkeit bestimmen, es ist der Inhalt, gleichviel mit welchen Mitteln derselbe gegeben wird; ein alterierter Akkord ist ebenso kirchlich als ein reiner Dreiklang. Und wenn ein neuerer Komponist einem „Crucifixus" einen verminderten Septimenakkord unterlegte, ist das nicht etwa nur berechtigt, nein — die Tat, den Gottessohn zu töten, fordert diese „schneidende" Dissonanz, die Anwendung dieser Dissonanz geschieht wirklich und wahrhaftig aus „zwingender Logik". Wenn ferner derselbe Komponist bei Et in Spiritum die Orgelbegleitung in die Höhen legt, so ist das weiter nichts, als die „Vergegenwärtigung der Handlung" einer Taube, ein descendere turturis, ähnlich wie die oben erwähnte vox turturis. Freilich darf der Organist die Stelle nicht mit Pfundsregistern wiedergeben, sondern er muß darauf hinzielen, die dramatische Absicht des Komponisten zu unterstützen mit einer Vox angelica, Äoline oder Salizional. Ist nicht eine Solostimme vorgeschrieben, nicht ein p in der Begleitung? Das alles scheint man nicht zu beachten. Wir sind eben noch viel zu wenig ein p und f gewöhnt. Und macht nicht auch die Melodie den „Flügelschlag" der Taube? Sollte das nicht eine dramatische Absicht sein? Und ergeht sich ein Choralbegleiter, der die Manieren des Chorals in sich aufnimmt und mit seinen Mitteln nachahmt, wirklich in „Tändeleien"? Nein, es ist Dramatik, lebenswahre Dramatik, wie sie jede Kirchenmusik verlangt, soll sie Stimmungen erwecken analog des Chorals, analog der Sprache. Wollen wir in der Mehrstimmigkeit uns den Choral zum Vorbild machen, dann wollen wir uns nicht einseitig auf seine Diatonik beschränken, sondern auch sein dramatisches Leben nachleben, nachleben die ganze Dramatik der heiligen Liturgie.

Lassen wir die Musik, die göttliche Kunst, auch in der Kirche das sein, was sie von Natur aus ist: eine Sprache der Empfindung. Nutzen wir getrost alle Mittel dieses Kunstbaumes aus, von der **Wurzel** bis zum **Wipfel**, vom tiefsten **ut** bis zum höchsten **si**, von der **Tuba** bis zur **Pickelflöte**, denn — Gott hat sie gegeben.



Russischer Kirchengesang.

Von Joseph Petzelt, Ettal (Oberbayern).

Nicht nur in russischen, sondern auch in fremdländischen Chroniken, die sich auf die alten Slavenvölker im südlichen Teil des heutigen russischen Reiches beziehen, finden wir bestätigt, daß die Tonkunst und ganz besonders der Gesang sehr gepflegt wurde, und daß die Bajane (Gesangsimprovisatoren) sehr geachtet wurden. — Die Czechen, Bulgaren und Slaväno-Ruthenen (Russen), sie alle sind mit einer außerordentlichen Intuität für Melodie und Harmonie begabt. Die Bajane begleiteten ihre Gesänge mit dem Gussli (auch unter dem Namen „Davidsharfe als Saiteninstrument — auch liegende Harfe" genannt — bekannt).

Forschen wir nun nach dem Ursprung der russischen Kirchengesänge, so finden wir Griechen aus Byzanz[1]) und Bulgaren, die den Russen Unterweisungen nicht nur hinsichtlich der christlichen Gottesfeier, sondern auch hinsichtlich des kirchlichen Gesanges gaben. Im Jahre 988 n. Chr. empfing der heilige Wladimir Swjatoslawitsch, Großfürst von Kiew die Taufe und bekehrte gleichzeitig auch sein Volk zum christlichen Glauben griechisch-orthodoxer Konfession. Es wird

[1]) Vgl. O. v. Riesemann, Zur Frage der Entzifferung altbyzantinischer Neumen (in Riemann-Festschrift, Leipzig 1909). Ferner H. J. W. Tillyard: „Zur Entzifferung der byzantinischen Neumen" in der Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft. XV, 2.

Digitized by Google

berichtet, daß der Metropolit Michaël mit vier Bischöfen, vielen Priestern, Diakonen und „Demestwenniken"[1]) (Sängern) aus der „Kaiserstadt" (Byzanz) in Kiew eintraf.

Noch heute finden wir in Rußland von den Gesängen der Demestwennike drei Arten unter den Namen des griechischen,[2]) bulgarischen und demestwennischen Kirchengesanges. Sie alle werden prosodisch gemessen (als Rezitativo parlando) vorgetragen, und darin beruht das Charakteristische. Das an abendländische Musik gewöhnte Ohr vermißt die ihm üblichen, zusammenhängenden Harmoniefolgen. Man zählt zu den ältesten Arten dieser Tempelmelodien den sogenannten einfachen, gewöhnlichen Gesang, die Liturgieweisen, die Irmos u. dgl. der russisch-orthodoxen Kirche und die Psalmodien der altgläubigen Sektierer. Im Kodex des heiligen Cyprian[3]) heißt es: „Es kamen zu ihm drei gottgeweihte griechische Sänger mit ihren Geschlechtern, und von denen begann auf russischer Erde der engelgleiche Gesang, die regelrechte Oktotonalität, insbesondere aber auch die dreifach zusammengesetzte, süße Harmonie, und der schönste Demestwen-Gesang zum Lobe und Preise Gottes." Daraus ist zu ersehen, daß der sich auf bestimmte acht Modi oder Tonreihen („Oktotonalität") stützende Gesang, sowie überhaupt die „Mehrstimmigkeit" die „dreifach zusammengesetzte" war. Ungefähr um das Jahr 1050 finden wir unter der Regierung des Großfürsten Yaroslaw Wladimirowitsch diese Weisen. Es wird vorausgesetzt, daß diese Modi unter der Benennung der vier authentischen und vier plagalen Tonarten, allgemein bekannt sind; mithin dürfte es sich wohl auch erübrigen, näher darauf einzugehen. Wir müssen aber fernerhin sehr wohl unterscheiden zwischen dem Ausdruck „Glhass", d. h. Stimme, Ton, Melodie und dem Worte „Ihadd", d. h. Tonart, Modus. Durch die Verwechselung dieser beiden Ausdrücke und nicht zum mindesten infolge des jahrhundertelang währenden Mangels an gründlicher Pflege der Wissenschaften und Künste in Rußland ist eine Verwirrung entstanden. Y. v. Arnold behauptet in seinem Aufsatz: „Die Tonkunst in Rußland" (Leipzig, 1867), daß die Möglichkeit entschieden vorhanden wäre, die Ordnung wiederherzustellen, und daß die „Glassy" des russischen Kirchengesanges durchaus und zweifelsohne identisch mit den alten gregorianischen Toni oder Modi sind. — Mit der Einführung des abendländischen Linien-Notationssystems sind die russischen, offiziellen kirchlichen Gesänge durch die Hände der Polen, Deutschen und vor allem der Italiener gegangen. Es wäre daher im Interesse der gesamten Musikforschung von höchster Bedeutung, die leider nur zu oft schwer zugänglichen Archive, die als besonders kostbare Schätze in den Staats-, Kloster- und Privatbibliotheken des großen Reiches vorhanden sein dürften, nach diesbezüglichen Urhandschriften in alten Notenzeichen (Krjuki — d. h. Häckchen — genannt) zu durchforschen. Da aber auch diese Krjuken-Dokumente unter sich abweichen, wäre eine spezielle Kenntnis erforderlich, die aus sämtlich existierenden sog. Krjuken-Grammatiken[4]) zu schöpfen wäre. Allem Anscheine nach aus dem 12. Jahrhundert stammend, findet sich als scheinbar älteste Handschrift kirchlicher Gesänge, in Krjuken notiert, der Kondakàrj[5]) in der Lawrischen Bibliothek vor. (Jedes größere selbständige als Ortschaft bestehende Kloster wird Lawra genannt; besonders tragen zwei Klöster diesen Namen: Sergïewsche Lawra zwischen Moskau und Yaroslaw — und die Alexandro-Newskische am Nordostende von St. Petersburg, die erwähnte Bibliothek gehört der ersteren.) Während die Krjuken in den Kondakàrj sich von den Zeichenschriften späterer russischer Gesangsnotations-Manuskripte unterscheiden, haben sie Ähnlichkeit mit den

---

[1]) Die byzantinischen Kaiser unterhielten an der Kathedrale der heiligen Sophia einen Chor ausgesuchter Sänger, welche sorgfältig im Singen liturgischer Hymnen unterrichtet wurden. Diese Sänger standen unter dem Befehle eines besonderen Hofherrn und gehörten nach dem heute gebräuchlichen technischen Ausdrucke — zum Hofstaate der römisch-griechischen Herrscher. Da nun überhaupt alle diese den byzantinischen Hofstaat bildenden Personen — vom höchsten Beamten an bis zum letzten Küchenjungen herab — den allgemeinen Beinamen führten: „Δομεστικοί" (Hausleute, Hausgesinde, wovon auch das französische Wort „domestiques" herzuleiten ist), so wurden auch diese „Privatsänger" der Kaiser „Haussänger", und die wegen ihrer schulgerechten Trefflichkeit berühmte Gesangsmanier derselben δομεστικον μέλος" (Hausgesang) genannt. Aus diesem Worte entstand durch Korruption im Munde der bulgarischen und russischen Slawen der Ausdruck „Demestwen-Gesang" und zur Bezeichnung der Sänger selbst „Demestwennik". Vergl. „Yonrij v. Arnold, Die Tonkunst in Rußland", Leipzig 1867.

[2]) Vgl. B. R. Krause, „Studie zur altchristlichen Vokalmusik in der griechischen und lateinischen Kirche und ihr Zusammenhang mit der altgriechischen Musik." (Inaug.-Dissertation der Universität Leipzig.) Metzer und Wittig, Leipzig 1892. Vgl. auch Eustathios Thereianos, „Über die Musik der Griechen und insbesondere über die Kirchenmusik". Triest, Österr. Loyd 1875.

[3]) Des heiligen Cyprians Kodex — slawisch: „Stepénnaja Knìga".

[4]) Vgl. „Grammatik der Krjukennotation" vom Jahre 1658.

[5]) „Kondaki" sind liturgische Hymnenverse, etwa wie die „Antiphon" im gregorianischen Choral; „Kondakàrj" dürfte wohl daher gleichbedeutend mit „Antiphonarium" sein.

Digitized by Google

byzantinischen Zeichen. Undolskij sagt dann weiter in seiner unten[1]) erwähnten Abhandlung p. 5, daß „von Zeit zu Zeit die Gesangsnotation (d. h. die Krjukenschrift) Umänderungen unterlag, was man aus dem Vergleiche der Notenkodexe verschiedener Epochen ersehen kann". — Man sieht, daß sich damals auch in der russischen Kirchenmusiknotation dasselbe ereignete, wie seinerzeit, während die Nota romana gebräuchlich oder aber auch der Neumen in der vorguidonischen Zeit: in seiner Unwissenheit änderte so mancher Notenschreiber unwillkürlich die Form einzelner Zeichen, oder aber er setzte statt des usuellen, ein Zeichen eigener Erfindung. Die Unkenntnis im schriftkundigen Studium der Gesangszeichen gab dem zumeist nur nach praktischer Tradition vortragenden Sänger Gelegenheit, nicht nur den neuen, sondern auch den älteren Krjuken eine willkürliche Bedeutung beizulegen, z. B. ein Trómikon (Trjaska) zu exekutieren, wo eigentlich ein „helles Thema" (Swjàtlaja Statjà) auszuhalten gewesen wäre. Die unausbleibliche, traurige Folge davon aber war, daß die Zahl der Krjukenzeichen riesengroß anwuchs, und daß bald beinahe jeder Pope mit seiner Gemeinde auch seinen eigenen Gesangskodex besaß. Aus jener Zeit seien beispielsweise die Gesangsarten eines Apékalow, Gerássimow, Leóntjew, Lukóschka, Nikodim u. v. a. m., ferner die Gesangsmanieren für die einzelnen „Diakone des Patriarchen", eine Kasánsche, Pskówsche, Radislowsche, Smolenskische, Solowézkische, Tichwinsche usw. erwähnt. In einem in Krjukenzeichen geschriebenen Original-Sticharj, der Bibliothek des Fürsten M. A. Obolénskij gehörend, deren in altrussischer Sprache verfaßter Titel lautet: „Woher und seit welcher Zeit anfing zu sein in unseren russischen Landen der oktotonale Gesang, und seit welcher Zeit und von wem aus erging das Singen zu zwei Chören in der Kirche", finden wir zwei Brüder erwähnt, die sich in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts besonders als Sänger und Lehrer hervortaten. Diese beiden Brüder, aus Korelien gebürtig, hießen Sàwwa und Wassilij Rogow. Letzterer, der später Mönch wurde und als solcher den Namen Warlaám führte, wurde im Jahre 1587 Erzbischof von Rostów und weiterhin im Jahre 1589, gelegentlich der Errichtung des Moskowschen Patriarchats, zum Metropoliten erhoben. Erwähnt seien noch einige Schüler, die aus seiner Schule hervorgegangen sind, so der Moskowsche Priester Féodor[2]) Christánin (der Christ). Dieser und noch ein anderer Schüler Rogows, Iwan Noß (Nase) betätigten sich als Hofsänger des Zaren Joánns des Grausigen, während dieser sich in dem Dorfe „Alexándrowa Slobodá"[3]) aufhielt. Von jenem rühmt der Chronist, daß er als Lehrer viele Schüler gehabt, die von ihm seine auch später noch wohlgerühmten Zeichen erlernt haben, wohingegen sich dieser wieder als Komponist vieler seinerzeit beliebten Hymnen und geistlichen Lieder auszeichnete. Schließlich sei noch ein dritter Schüler Rogows, Stephán Golýsch, erwähnt, der als Wanderlehrer in vielen Städten und namentlich in den Ussolschen Gauen auftrat. — Ein Nowgorodscher Mönch Markélij Besboródoj (d. h. ohne Bart) zeichnete sich ebenfalls zu damaliger Zeit durch die Kompositionen zu Texten aus dem Psalter aus. — Daß die Komponisten damals auch der Kritik unterworfen waren, erhellt z. B. aus folgender Stelle in dem Vitale des Dionysius, Archimándrit des Troïzo-Sergiëwschen Klosters, die den zu seiner Zeit berühmten Gesanglehrer und Kirchensänger Lógin folgendermaßen apostrophiert:[4]) „Du bist zwar ein Meister in allem, aber was du singst und sprichst, darüber denkst du nicht nach, wie es rectifice im Singen und Sprechen aufzufassen sei, und rufest dadurch in der Kirche Gottes unter der Brüderschaft Ärgernis und Gelächter hervor. Im Lesen doch heißt es, und im Gebete spricht man: „Abraham und seinem Samen" — und steht doch allüberall über dem A die Oksia (das Akzentzeichen) Sáamen. Du aber, wie du selber (falsch) aussprichst, so singst du auch, und heulst mit voller Stimme: „Abraham und seinem Saa — mén in saecula" und schreist das helle Thema auf mén."

Im 17. Jahrhundert endlich — wie die Archäologen meinen — finden wir ein Buch unter dem Titel: „Das Buch, Kakisy benamset, das ist: der Schlüssel zur Stamm- und Kasanschen Zeichenschrift", in dem sich eine Zusammenstellung von Regeln und Erklärungen der Krjukenzeichen vorfindet. In demselben sind gegen zweihundertvierzehn Zeichen oder „Züge" aufgezählt. Leider gestattet es mir der zur Verfügung stehende Raum nicht, näher auf die einzelnen derselben einzugehen.[5]) — Während des polnischen Interregnums geriet aber die bisherige

[1]) Vgl. W. Undolskij: „Notizen und Materialien zur Geschichte des russischen Kirchengesanges", aufgenommen in „Arbeiten der russischen archäologischen Gesellschaft für das Jahr 1846".

[2]) Féodor, d. i. das griechische „Theodor".

[3]) Das Dorf „Alexándrowa Slobodá" ist durch unzählige Hinrichtungen seinerzeit sehr berüchtigt gewesen. [4]) Vgl. Ynorij v. Arnold, „Die Tonkunst in Rußland", p. 45 ff.

[5]) Vgl. O. v. Riesemann, „Die Notationen des altrussischen Kirchengesanges". Leipzig, Breitkopf & Härtel 1909, cf. Publikationen der Internationalen Musikgesellschaft, 2. Folge, Heft 8.

Digitized by Google

Restauration des regelrechten Kirchengesanges wieder in bedeutende Schwankungen, worüber uns u. a. das Werk des Mönches Ephrosinij: „Sage“ [1]) Kenntnis gibt. Die natürliche Folge nun war die, daß die mündliche Tradition wieder Platz griff, und so finden wir bald bei den polnischen Wojewoden und Pans, die die Lande durchstreiften, Hymnen „lateinischer“ Priester vermischt mit Liedern wilder Ulanen. [2]) — Endlich nach langer Zeit gelang es Nikon „Eminentissimus“, [3]) der noch als Metropolit von Nowgorod bei der Thronbesteigung Alexej Michaëlowitschs, des zweiten Zaren aus dem Hause der Romanow, zugegen war, für den Gottesdienst in der berühmten Kathedrale der heiligen Sophia zu Nowgorod einen Chor von trefflich in der Krjukenkenntnis bewanderten Sängern zu bilden, denen er strengste Anweisung gab, nur die Kodizes zu benützen, die die alten drei Gesangsarten: der griechischen, der kiewschen und der in der ursprünglichsten Notation enthielten. Ganz besonders segensreich für den russischen Kirchengesang wirkte Nikon später, als er an die Stelle des abgedankten Patriarchen Joseph gesetzt wurde. Das eifrig begonnene Werk setzte nach seinem Tode auf besonderes Gebot des Zaren, sein Nachfolger, der Patriarch Joasaph mit nicht geringerem Eifer fort. Ungefähr um das Jahr 1652 wurde von vierzehn, unter der unmittelbaren Oberleitung des Metropoliten von Sarsk und Podónsk, Paul, stehenden, besonders für die Regelung des Kirchengesanges erwählten und erprobten Sängern aus Kiew, Nowgorod und anderen Städten des Reiches, ein Ausschuß von sechs der allerbesten Meister gewählt, die den Auftrag erhielten: „zum ersten zu regulieren den Zeichengesanglaut der wahren (richtigen) Rede“. Es wurden zunächst die vielen Krjukenzeichen bedeutend vermindert, der bisherige Gesang vereinfacht und für alle Kirchen Rußlands einheitlich gestaltet. Der bisherige traditionelle, also nur nach dem Gedächtnis geübte Gesang, mußte jetzt vor dem kodexmäßigen, nach Noten exekutierten zurücktreten. So hoch anzuerkennen diese neue Wendung auch war, war es doch bedauerlich, daß diese Durchführung nur von praktisch, aber nicht genügend theoretisch gebildeten Sängern vorgenommen wurde. Einer jedoch ist zu erwähnen, und zwar Alexander Mesenètz, der sich durch die Herausgabe einer „Grammatik“ [4]) der Krjukennoten hervortat. In dieser Zeit erschien auch von dem Mönche Tichon zu Makariew ein Werk unter dem Namen „Schlüssel“, d. i. Zusammenstellung der Krjuken- und Liniennoten. In diesem Werke liegt uns das erste über das System der abendländischen Musiknotation [5]) in russischer Sprache vor. — Ein weiteres Lehrbuch finden wir im Jahre 1677 unter dem Titel: „Grammatik des Musikgesanges von Nicolaj Diletzkij aus Smolensk. Nach zwei Jahren erschien das Werk umgearbeitet und in slawischer (russischer) Sprache in Moskau. — Recht tatkräftig und energisch griff im Jahre 1719 der große Reformator und berühmte Metropolit Feofánij [6]) Prokopówitsch ein, indem er u. a. auch einen großen Sängerchor für die dem damals neuinstituierten Synod [7]) gehörige Synodalkirche gründete. Später wurde auch auf besondere Verordnung des Kaisers selbst für die kaiserliche Hauskirche eine Hofkapelle ins Leben gerufen. Auch finden wir eine solche numerisch freilich kleinere Sängerkapelle bald darauf dem Hofstaate der Kaiserin Katharina I. angegliedert. Es dauerte nicht lange, so bildeten sich, diesen Beispielen folgend, auch an anderen Orten des Riesenreiches trefflich gebildete Sängerchöre. Wer aber jemals Gelegenheit hatte, diese Chöre in Rußland selbst zu hören, der wird mir unweigerlich zustimmen, daß die künstlerischen Vorzüge dieser Chöre, von denen man beinahe annehmen muß, es könne sie schwer ein anderer erreichen, wahrhaft phänomenale sind: die Oberstimmen von bestrickender Lieblichkeit, die mit umfaßbarer Leichtigkeit auf- und absteigen; die Baßstimmen von überraschender, sonorer Fülle und Tiefe — wahre Chor-Kontrabässe ohnegleichen —, deren rollende Kraft, Sicherheit und ausgezeichnete Schulung überraschend sind. — Zum Schluß sei noch erwähnt, daß die Sängerchor-Kapelle des jetzigen Zaren im Jahre 1791 durch die Kaiserin Elisabeth begündet wurde.

---

[1]) Skasánje von skasátj, sagen, auch: erzählen berichten.

[2]) Die Elite der polnischen Reiterei, die nur aus „freien Leuten“ (Szljachty), die das Recht hatten diesem Korps beizutreten, bestand, nannte man Ulanen auch Towarisczy.

[3]) Preoswjastschénnejschij, Titel der höchsten Geistlichkeit in Rußland.

[4]) Der Titel des Buches lautete: „Nachricht von den übereinstimmendsten Abzeichen, kurz gefaßt, mit gefälliger Absicht, für diejenigen so den Gesang zu erlernen verlangen“. — Eingeteilt ist das Werk in drei Abteilungen: 1. „Von den körperlosen Zeichen“; 2. „Von den körperlichen Zeichen“; 3. „Vom Singen nach dem ersten und dem anderen, beider Teile Zeichen und Figuren, jedwede Einzelheit und Feinheit, und nach Maß hinsichtlich der notierten Stimmenfortschreitung erläutert.

[5]) In diesem System sind vier Linien, wie überhaupt auch in den offiziell herausgegebenen liturgischen Melodienbüchern enthalten. [6]) Feofánij = Theophánios.

[7]) Der Synod ist noch das heutzutage bestehende geistliche Obertribunal für ganz Rußland.

Digitized by Google

Vereins-Chronik.

1. Zum Jahresanfang geben wir in üblicher Weise den Überblick über die **Organisation** des Allgemeinen Cäcilienvereins:

a. Generalpräsidium.

Generalpräses: Dr. Hermann Müller, Professor der Theologie in Paderborn.
Vize-Generalpräses: Domkapellmeister Monf. Ign. Mitterer in Brixen.

b. Diözesanpräsides:

Augsburg: Seminarinspektor Joseph Funk in Dillingen. Bamberg: Domkapellmeister und Domvikar Dr. Joh. Klein. Basel-Solothurn: Dompropst Arnold Walther in Solothurn (Schweiz). Breslau: stellvertretender Vorsitzender Paul Flascha, Erzpriester in Schönwald Kreis Gleiwitz, Oberschlesien. Brixen: Domkapellmeister Monf. Ignaz Mitterer. Eichstätt: Domkapellmeister Dr. Wilh. Widmann. Ermland: Erzpriester Reichelt in Braunsberg. Freiburg i. B.: Domkapitular und Geistl. Rat August Brettle. St. Gallen: Kanonikus und Dekan Aug. Oswald in Goldingen (Schweiz). Köln: Domkapitular Monf. Karl Cohen. Leitmeritz: Dechant Frz. Vater, Parchen (Böhmen). Limburg: Pfarrer Michael Müller in Oberlahnstein. Metz: Anstaltsgeistlicher J. Bour in Borny (Kr. Metz). München: Benefiziat und Chorregent O. Sontheimer in Traunstein. Münster i. W.: Domkapitular Monf. Dr. Friedr. Schmidt. Paderborn: Domvikar und Domorganist Joh. Cordes. Passau: Domkapellmeister und Geistl. Rat Klemens Bachstefel. St. Pölten: Pfarrer Alois Kastner in Oberwölbling (Österreich). Prag (preußischer Anteil): Pfarrer Augustin Heinze in Landeck (Schlesien). Regensburg: Bischöfl. Geistl. Rat, Domkapellmeister und Domvikar Franz Xaver Engelhart. Rottenburg: Pfarrer E. Keilbach in Offingen (Württemberg). Apostol. Vikariat für das Königreich Sachsen: Domkapitular Jak. Skala in Bautzen. Salzburg: Rektor am Bischöflichen Klerikalseminar Balth. Feuersinger. Seckau-Graz: Professor und Regenschori im Fürstbischöflichen Knabenseminar Dr. Anton Faist in Graz. Sitten: Pfarrer und Dekan Julius Eggs in Leuk-Stadt (Schweiz). Speyer: Stadtpfarrer E. Breitling in Bergzabern (Pfalz). Straßburg i. Elsaß: Domkapellmeister, Ehrendomherr Jos. Victori. Trient (deutscher Anteil): Stadtpfarrchorregent F. X. Gruber in Meran. Trier: Domkapellmeister W. Stockhausen. Würzburg: Domvikar und Geistl. Rat Karl Krauß.

c. Kassier:

Buchhändler Franz Feuchtinger in Regensburg, Ludwigstraße 5.

d. Referentenkollegium:

Dr. J. N. Ahle, Domkapitular und Geistl. Rat in Augsburg. Klemens Bachstefel, Domkapellmeister und Geistl. Rat in Passau. Monf. K. Cohen, Domkapitular in Köln a. Rh. F. X. Engelhart, Bischöfl. Geistl. Rat, Domvikar und Domkapellmeister in Regensburg. Jos. Frei, Musikdirektor in Sursee (Schweiz). A. Geßner, Kaiserl. Musikdirektor, Professor am Konservatorium in Straßburg i. E. Vinzenz Goller, Direktor der Kirchenmusikschule in Klosterneuburg bei Wien, Stiftsplatz. Peter Griesbacher, Kanonikus an St. Johann und Lehrer an der Kirchenmusikschule in Regensburg. Raphael Lobmiller, Domkapellmeister in Rottenburg. Dr. F. X. Mathias, Regens des Priesterseminars, Professor an der Universität Straßburg i. E. Joh. Gg. Meuerer, Domkapellmeister in Graz. Monf. Ignaz Mitterer, Domkapellmeister in Brixen. Dr. Hermann Müller, Professor der Theologie in Paderborn. Wilhelm Osburg, Kgl. Seminarlehrer in Breslau. Jak. Quadflieg, Rektor an der katholischen Volksschule in Elberfeld. Dr. Fr. Schmidt, Domkapitular in Münster i. Westf. Max Springer, Professor an der Kirchenmusikschule in Klosterneuburg bei Wien. Wilhelm Stockhausen, Domkapellmeister in Trier. Lambert Streiter, Pfarrchordirektor in Innsbruck. Karl Thiel, Professor am Kgl. Akademischen Institut für Kirchenmusik, Charlottenburg (bei Berlin), Friedbergstraße 40. Dr. P. Wagner, Universitätsprofessor in Freiburg i. d. Schweiz. Karl Walter, Kgl. Seminarmusiklehrer in Montabaur. Arnold Walther, Dompropst in Solothurn. Dr. Karl Weinmann, Direktor der Kirchenmusikschule in Regensburg. Dr. Wilh. Widmann, Domkapellmeister in Eichstätt. August Wiltberger, Kgl. Musikdirektor, Seminarmusiklehrer in Brühl a. Rh.

e. Wissenschaftliche Kommission:

Dr. F. X. Mathias, Regens des Priesterseminars, Professor an der Universität Straßburg i. E. Isidor Mayrhofer O. S. B., Seitenstetten, Niederösterreich, Benediktinerstift. Dr. Hermann Müller, Professor der Theologie in Paderborn. Dr. Peter Wagner, Universitätsprofessor in Freiburg i. d. Schweiz. Dr. Karl Weinmann, Direktor der Kirchenmusikschule in Regensburg, Vorsitzender.

2. **Choralkursus und Diözesanversammlung in Trier.** Durch Erlaß vom 24. November 1913 hat der Hochwürdigste Herr Bischof von Trier verordnet, daß bis zum nächsten Osterfeste die Vatikanische Choralausgabe überall in der Diözese eingeführt sein muß. Um nun die Chordirigenten und Organisten in das Verständnis des Vatikanischen Chorals einzuführen, veranstaltete der Diözesan-Cäcilienverein am 29. und 30. Dezember in Trier einen Choralkursus, zu dem zirka 600 Teilnehmer sich einfanden trotz der so ungünstigen Witterung und des verschlossenen Cochemer Tunnels, wodurch viele Besucher des Kursus einen weiten Umweg machen mußten. Dieses hocherfreuliche Resultat läßt für die Einführung der Vatikana in der Diözese Trier das Beste hoffen. Der Leiter des Kursus, Diözesanpräses Domkapellmeister Stockhausen, behandelte eingehend die Notenschrift der Vatikana, indem er die graphische Entwicklung der

Digitized by Google

Einzelnoten und Notengruppen an Hand einer selbst zusammengestellten Neumenprobe aus alten Handschriften darlegte. Nachdem hiedurch das Fundament gelegt war für das rechte Verständnis, machte er seine Zuhörer bekannt mit einer großen Zahl von Choralstücken aus dem Kyriale und Graduale, wies im einzelnen auf all dasjenige hin, was zu einem guten Vortrag des Chorals erforderlich ist, und legte besonderes Gewicht auf den Nachweis, daß der Choral in Wirklichkeit ein hohes Kunstwerk sei.

In ähnlicher praktischer Weise führte Domvikar Kutscher-Trier die Teilnehmer in das Vesperale ein, indem er namentlich auf all die Unterschiede zwischen dem jetzigen modus psallendi und dem früheren hinwies. Prof. Dr. Mathias-Straßburg hatte sich in liebenswürdiger Weise bereit erklärt, als Dozent mitzuwirken trotz seiner so vielen anderen Arbeiten. Er sprach über die Bedeutung der Orgel und deren liturgische Behandlung durch den Organisten, schilderte den ganzen Weg, den die Orgel von ihrer Entstehung bis zur kirchlichen Weihe macht und ging alsdann über zur Darlegung der Grundsätze einer richtigen Choralbegleitung, welche er an dem den Teilnehmern vorliegenden, von Stockhausen harmonisierten Te Deum erläuterte. In einem weiteren Vortrage verbreitete er sich über Vor- und Zwischenspiele und führte an der Hand des Quintenzirkels am Harmonium eine große Anzahl logischer Modulationen nach den verschiedensten Tonarten aus.

Die Veranstaltung am Nachmittag des 30. Dezember stellte sich zugleich als XVI. Generalversammlung des Diözesanvereins dar. Diözesanpräses Stockhausen erstattete zunächst Bericht über Stand und Tätigkeit des Vereins: In den letzten Jahren sei das Interesse an der Kirchenmusik stetig gestiegen. Dies könne man u. a. daran erkennen, daß in fast allen Teilen der Diözese Dekanatsversammlungen abgehalten worden seien, an denen sich die meisten Kirchenchöre der betreffenden Dekanate beteiligt hätten. Im verflossenen Jahre hätten solche Versammlungen stattgefunden in den Dekanaten: Ahrweiler, Andernach, Koblenz, Daun, Engers (zwei Versammlungen), Hillesheim, Kirchen, Lebach, Mayen, Merzig, Ottweiler (zwei Versammlungen), Prüm, Saarbrücken, Sobernheim, Trier, Wadern, St. Wendel. Auch sei das Vereinsorgan bei vielen Kirchenchören eingeführt worden. Der Verein werde nun vor allem der praktischen Einführung der Vatikana seine Sorge zuwenden und im Laufe des nächsten Sommers möglichst in allen Dekanaten Bezirksversammlungen veranstalten, auf denen in erster Linie der Choral den Kirchensängern näher gebracht werden solle. Es wurden sodann an den Diözesanstatuten notwendig gewordene Änderungen beschlossen und die Neuwahl des Vorstandes vorgenommen. (Diözesanpräses: Domkapellmeister Stockhausen; Vizepräsides: Seminarprofessor Dr. Distelдorf und Definitor Schröder-Nalbach; Kassierer: Domvikar Kutscher; Sekretär: Domorganist Boslet.) Hierauf dankte der Diözesanpräses den Teilnehmern für ihr zahlreiches Erscheinen, seinen Mitarbeitern für deren treue Mitarbeit und namentlich dem Hochwürdigsten Herrn Bischof Dr. Michael Felix Korum, weil er trotz seiner vielen anderen Arbeiten nicht weniger als dreimal den Kursus mit seinem hohen Besuch beehrte, stundenlang mit dem regsten Interesse den Vorträgen gefolgt sei und dadurch allen Teilnehmern einen mächtigen Ansporn gegeben, der Pflege des Chorals mit allem Eifer sich zu widmen.

Hierauf ergriff, mit stürmischem Jubel begrüßt, der Hochw. Herr Bischof Dr. Korum das Wort. Er dankte dem Diözesanpräses für die viele Mühe und Arbeit, die er anläßlich dieser Veranstaltung gehabt habe; er dankte ihm weiter für die vielen schönen Proben des liturgischen Gesanges, die er während der Dauer des Kursus gegeben habe. Wir haben die Überzeugung gewonnen, daß der neue Choral mit dem Herzen gesungen werden muß, daß man sich ihm ganz hingeben muß, um seine Schönheiten völlig zu erfassen und würdig wiederzugeben; dies sei um so belangvoller, als man sich bisher kaum bemüht habe, in den tiefern Sinn der liturgischen Musik einzudringen. Er, der Bischof, merke gelegentlich einer Visitation an den Darbietungen des Chores sogleich, ob er einen „Cäcilianer" vor sich habe oder nicht; es sei mitunter eine Qual, gute Stücke in minder gelungener Ausführung zu hören. Die Kirchenchöre, die ja gelegentlich der Visitation nicht zurückstehen und ihr Bestes geben wollten, wählten für dergleichen Zwecke meist zu schwere Sachen. Der Choral, gute Wiedergabe vorausgesetzt, erhebt und bildet, darum möge man das Hauptaugenmerk darauf richten, sich seine Schönheiten ganz zu eigen zu machen. Diese Art Musik läßt die Saiten, die Gott nach einem Worte des heiligen Chrysostomus in unsern Seelen ausgespannt hat, zu vollem Wohlklang ertönen im Gegensatz zu einer auf niederem Instinkte spekulierenden Musik, die uns niederdrückt, in den Abgrund zerrt und in uns schlimme Gedanken und Versuchungen weckt. Indem der fromme Organist seinen Gott in Tönen lobt und preist, erbaut er auch das Volk. Da uns die Kirche durch ihre herrlichen Gesänge soviel zu sagen hat, muß man in den Geist dieser Kunst immer mehr eindringen und ihn restlos zu erfassen suchen. Darum soll besonders auch das christliche Volk auf die Schönheiten der Kirchengesänge hingewiesen werden. Wenn erst all diese Schönheiten dem Volk vermittelt werden, dann auch wird das Volk, davon ist der Bischof fest überzeugt, gern Choral singen. Auf diese Art wird die Allgemeinheit noch viel tiefer in die erhabenen Wahrheiten unseres heiligen Glaubens eindringen. „Und wenn sie, meine lieben Herren," so schloß der hohe Redner ungefähr, „diese erhabenen Wahrheiten vermitteln helfen, dann werden Sie selbst der göttlichen Gnade als bevorzugte Werkzeuge dienen und sich ewiges Verdienst erwerben!"

Nun hielt Dr. Mathias einen formvollendeten, gedankenreichen Vortrag über „Die Altargesänge in ihrer liturgisch-ästhetischen Wertung". Im Anschluß daran besprach der Definitor Schröder-Nalbach eine Reihe von Mißständen, die sich in die kirchengesangliche Praxis seiner Herren Konfratres eingeschlichen

Digitized by Google

und wies überzeugend auf die Notwendigkeit hin, daß in erster Linie der Klerus sich in den Geist und die Schönheit des Vatikanischen Chorals vertiefen müsse.

Den feierlichen Schluß des Choralkursus bildete eine kirchenmusikalische Andacht im Dome, bei welcher der Domchor nur Choralstücke, und zwar von allen Stilarten, zu Gehörbrachte. Die Trierer Landeszeitung schreibt hierzu: „Das Programm der Schlußveranstaltung[1]) brachte Proben von allen Gattungen der liturgischen Gesänge, soweit deren Exekution dem Kirchenchor obliegt; die Ausführung ersetzte, das darf man ruhig sagen, einen ganzen Vortragszyklus. Exempla docent, das mag hier, und mit vollstem Rechte, die Richtlinie gewesen sein. Die praktische Folgerung daraus war in den Mienen der Teilnehmer, für die das Mittelschiff des Domes reserviert war, unschwer zu erkennen. Von gewaltigem Eindruck war das Te Deum, abwechselnd von Unisono — Männerstimme mit Orgel und vierstimmigem, gemischtem Chor a cappella vorgetragen, in der Bearbeitung von Stockhausen. Der Hochwürdigste Herr Bischof spendete — im Pontifikalornat und unter großer Assistenz — den feierlichen sakramentalen Schlußsegen, wobei die weiten Hallen der ehrwürdigen Kathedrale in wundervoller Beleuchtung erglänzten. Darauf folgte die von tiefer Frömmigkeit zeugende, innige Hymne Salve Mater von Erlemann, das offizielle Lied des Marianischen Kongresses 1912, und zum Schluß der erste Satz der C-moll-Orgelsonate Op. 35 von Boslet, die der Komponist meisterhaft vortrug.

So ist denn der „Choralkursus" mit einem solennen Schlußakkord seinem Ende entgegengegangen und hat zweifellos viel Gutes gestiftet. Alle die, denen es vergönnt war, ihm anzuwohnen, werden nun hingehen, um die gewonnenen Anregungen auf der Orgel zum Lobe des Allerhöchsten zu verwerten und ihren Sängern mitzuteilen, so daß sich in unserer Diözese für die heilige Sache viel Ersprießliches erhoffen läßt."



Aufführungen in Gottesdienst und Konzert.

1. Bonn a. Rh. Weihnachtsprogramm des Stiftschores (1913). In den Metten (5 Uhr): Missa „Stella maris" (4st. mit Orgel) von Griesbacher. Graduale: „Tecum" (4st.) von Witt. Offertorium: Laetentur (5st.) von Krakamp. — In den folgenden stillen Messen: 1. Sei du mir gegrüßet (4st.) von Ahle. 2. O wer kann dies Wunder fassen (4st.) von Schubiger. 3. Lieb Jesulein, süß Jesulein, Sopransolo (1st. mit Orgel) von Jaspers. 4. Gegrüßet seist du, holdes Kind (Tenorsolo und 4st. Chor mit Orgel) von Müller. — Drittes Hochamt (9¾ Uhr): Missa Jubilaei (6st.) von Nekes. Graduale: „Dies" (4st.) von Palestrina. Credo aus Missa in A (3st. mit Orgel) von Koenen. Offertorium: Tui sunt coeli (4st. mit Orgel) von Koenen. Segen (5st.) von Wiltberger. „Mein Herz bring ich dir zum Geschenk" (4st.) von Krakamp. Orgelnachspiel, Symphonischer Prolog von Elger. — Komplet (6½ Uhr): Falso bordone von Koenen-Piel-Krakamp. Alma Redemptoris (4st.) von Palestrina. Segen (5st.) von Mitterer. Freude über Christi Geburt (4st., altdeutsch, 1741). — An der Krippe: 1. Kommt herbei ihr frohen Hirten (4st.) von Dost. 2. Viel Engelein dir singen (5st.) von Krakamp. 3. Laßt uns das Kindlein grüßen (4st.) von Krakamp. 4. Orgelnachspiel: Weihnachtsstimmung von Reger. — Fest des heiligen Stephanus. 9¾ Uhr Hochamt: Missa Papae Marcelli (6st.) von Palestrina. Credo aus Missa S. Heriberti (2st. mit Orgel) von Koenen. Einlage: „Adeste fideles" (4st. mit Orgel) von Koenen. Dem Christkindlein zum Preise (5st.) von Krakamp. Orgelnachspiel Scherzo von Reger.

2. Braunsberg, Ostpreußen. Weihnachten 1913; katholische Pfarrkirche. Donnerstag früh 4 Uhr 1. Missa laut Gesangbuch. 2. und 3. Missa „Die Hirten bei der Krippe" für 4st. Kinder-, 4st. Männerchor, zwei Solostimmen und Orgel von Engelhart; „Bei Bethlehem", Weihnachtstongemälde für 4st. Kinder-, 4st. Männerchor, Engelquartett, Hirtenflöte und Orgel von Engelhart; „Großmütterchens Weihnachtstraum" für zwei Geigen, Viola, Cello und Orgel von Betzger; „Krippengruß" für 4st. Frauenchor von Wendl. 9 Uhr-Messe: „Heiligste Nacht" und „Zu Bethlehem geboren" aus Mohrs Kantate für 2st. Kinderchor mit Orgel. Hochamt: Missa septima von Haller; Offertorium: Parvum quando. Freitag, 9 Uhr-Messe: „Heilige Nacht" für zwei Geigen, Flöte, Cello und Orgel von Triebel; „Ehre sei Gott", Motette für gemischten Chor von Naumann. Hochamt laut Gesangbuch; Offertorium: „Laßt uns das Kindlein grüßen"; Kommunion: „Dich grüßen wir, o Jesulein" für 4st. Männerchor von Sommer.

3. Cham. Weihnachtsprogramm 1913. a) Stadtpfarrkirche St. Jakob. 25. Dezember: Zur Matutin um ½12 Uhr nachts: Responsorien von Mitterer, Hymnus von Kaim, Te Deum von Rihovsky, Op. 4, Weihnachtslied von Führer. Dann „Missa Loretto", Op. 3, von Rihovsky. Nach rezitiertem Offertorium „Pastores" aus Op. 8 von Franz Bühler. Um 6 Uhr beim sog. Hirtenamt: Cäcilien-Messe von Hans Reber, Op. 5, einstimmig. Um 9 Uhr beim Hochamt: Veni Creator von V. Goller, Festmesse in D von Moritz Brosig, Op. 36, Offertorium von Karl Greith, Tantum ergo von V. Goller Nr. 16 aus Op. 67. 26. Dez.: An Stephani: „Missa Cyrilli et Methodii", Op. 2, von Rihovsky, Offertorium von Haller aus Op. 80. Die Vesper an beiden Tagen von Molitor, „Alma" von Schnabel. b) Redemptoristenkirche „Maria Hilf".

[1]) Siehe unten unter „Aufführung in Gottesdienst und Konzert".

Digitized by Google

Am 25. Dezember in der „Mette“: „Missa Pastoralis“, Op. 9, von Rihovsky mit Orchester. Nach rezitiertem Offertorium Responsorium „Hodie nobis“ von Mitterer. Zur Kommunion der Gläubigen Gesänge aus Rihovsky Op. 30 Nr. 3 „Ave verum“. Am Schlusse Weihnachtslied von Führer. Um 6 Uhr: „Missa Brevis“, Op. 20, für 4st. Männerchor von Rihovsky. Um 1/2 8 Uhr zum Hochamte: Kaisermesse von Rihovsky, Op. 33, mit Orchester; Credo Nr. 9 von Griesbacher; Offertorium von Haller aus Op. 80 eventuell Responsorium „Verbum caro factum est“ von Mitterer; Tantum ergo von Goller, Op. 67. Am 26. Dez. (Stephanitag): Um 1/2 8 Uhr; Missa „Lauda Sion“, Op. 19, von Rihovsky ohne Orchester; Offertorium von Haller, Op. 80.

4. **Freiburg** (Baden). Anläßlich des 75jährigen Bestehens der Domkapelle, die nach Errichtung des Erzbischöflichen Stuhles unter Erzbischof Demeter durch Domkapellmeister Lumpp organisiert worden war, kam als Festmesse im Dome zur erstmaligen Aufführung die Missa sanctae crucis Op. 22 für 4st. gem. Chor mit Orchester von Stadtpfarrer Karl Schweitzer in Müllheim, einem Regensburger Musikschüler. Dieselbe fand wegen ihres fließenden und gefälligen Stiles allgemeinen Anklang.

5. **Sigmaringen**, 7. Januar 1914. Christbaumfeier des katholischen Kirchenchores (Leitung: R. Hoff). Vortragsfolge. Einleitung: „Stille Nacht, heilige Nacht“. 1. „Gebor'n ist der Emanuel“, Chor von Michael Praetorius. 2. „Mein gläubiges Herze“, Arie für Sopransolo von J. S. Bach. 3. „Kommet, ihr Hirten“, 8st. Chor (altböhmisches Weihnachtslied). 4. Preghiera: „Ridonami la calma!“ italienisches Lied für Solo von F. P. Tosti. 5. „Die Seligkeiten“, Solo und 7st. Chor aus dem Oratorium: „Christus“ von F. Liszt. 6. „Hoch tut euch auf, ihr Tore der Welt“, Chor aus „Messias“ von G. F. Händel. 7. Serenade, III., IV. Satz, Streichorchester von R. Volkmann. 8. „Ave Maria“, Chor von R. Kahn. 9. „Vöglein im Walde“, Männerchor und Sopransolo von J. Dürrner. 10. „Waldruf“, Chor von R. Hoff. 11. „Hirtenlied“, Chor von F. Mendelssohn-Bartholdy. Die Hohenzollerische Volkszeitung brachte einen sehr anerkennenden Bericht.

6. Der kirchenmusikalischen Andacht bei der XVI. Generalversammlung des **Cäcilienvereins der Diözese Trier** zu Trier am 30. Dezember 1913[1]) lag folgendes Programm zugrunde. 1. Hymnus: „Veni Creator Spiritus“. 2. Kyrie: aus der Messe von der Allerseligsten Jungfrau (Nr. IX). 3. Introitus: a) aus der dritten Weihnachtsmesse, Puer natus est nobis; b) vom Sonntag Septuagesima, Circumdederunt me. 4. Gloria: aus der Ostermesse (Nr. I). 5. Graduale: a) aus der dritten Weihnachtsmesse, Viderunt; b) vom Gründonnerstag, Christus factus est. 6. Alleluia: vom Feste des heiligen Rockes (Trierisches Proprium), Alleluia. Exue te, Jerusalem. 7. Offertorium: aus der Messe von der Allerseligsten Jungfrau, Ave Maria. 8. Sanctus und Benedictus: aus der Engelmesse (Nr. VIII). 9. Agnus Dei: aus der Messe für die Advents- und Fastenzeit (Nr. XVII). 10. Communio: aus der Messe von den Jungfrauen, Quinque prudentes. 11. Psalmen: aus der Vesper vom Feste der Beschneidung des Herrn, 1. Antiphona: O admirabile commercium; Psalmus 109: Dixit Dominus; 2. Antiphona: Germinavit; Psalmus 126: Nisi Dominus. 12. Pange lingua (zur Aussetzung des Allerheiligsten). 13. Magnificat: aus der zweiten Weihnachtsvesper (abwechselnd Choralmelodie (I. Ton) und 5st. Falsibordoni), Antiphona: Hodie Christus natus est. 14. Te Deum: Trierische Gesangsweise in der Harmonisierung von Hermesdorff-Stockhausen. 15. Tantum ergo, Genitori: Erteilung des sakramentalen Segens durch den Hochwürdigsten Herrn Bischof. 16. Choral-Volkslied: Salve mater misericordiae, Orgelbegleitung von Gustav Erlemann.

7. Der Stiftschor **Luzern** führte am Feste Mariä Empfängnis 1913 unter der Leitung von F. J. Breitenbach die große F-moll-Messe mit Chor, Soli und Orchester von A. Bruckner auf.



Aus Zeit und Leben.

1. **Freiburg i. Br.** Wie die Tagesblätter melden, wurde der H. H. Domkapellmeister Monsign. Gustav Schweitzer, der sich von einem früheren Leiden wieder recht gut erholt hatte, so daß er sein Dirigentenamt in vollem Umfange seit längerer Zeit wieder ausüben konnte, am Tage vor Epiphanie vom Schlage gerührt, der größere Lähmungserscheinungen zur Folge hatte. Dem Wunsche seiner treuen Domkapelle, es möge dem allverehrten langjährigen Kapellmeister recht bald wieder vergönnt sein, den Dirigentenstab zu führen, schließen wir uns recht gerne an.

2. **Leipzig.** Richard Wagners musikdramatische Werke im Jahre 1914. Das eigentliche Wagnerjahr war 1913. Es brachte die Wiederkehr des hundertsten Geburtstages des Meisters und auch des dreißigsten Todestages. Dieser dreißigste Todestag hat für die Schöpfungen unserer Großen der Literatur und der Tonkunst besondere Bedeutung, denn mit ihm werden ihre Werke freies Eigentum der Nation und dann zeigt es sich am besten, ob und was noch lebensfähig von den einzelnen Werken geblieben ist und was wieder zu neuem Leben erweckt werden kann, dadurch, daß die einzelnen Verlagshandlungen nun durch Neuausgaben, wie durch erneute Werbearbeit für sie wirken und für ihre Erhaltung zu wirken versuchen. Bei Wagners Werken handelt es sich natürlich nur darum, durch neue praktische Ausgaben und

[1]) Siehe auch Vereins-Chronik unter Trier.

Digitized by Google

durch Bühnenaufführungen in größerer Anzahl als bisher den weitesten Kreisen die Bekanntschaft und das Verständnis des gesamten Kunstwerkes Richard Wagners — also nicht nur des einen oder anderen Werkes — zu vermitteln. Die Zahl der Aufführungen wird zweifellos bedeutend in die Höhe schnellen und an neuen Ausgaben wird es der deutsche Musikverlag sicherlich nicht fehlen lassen. Die Edition Breitkopf tritt allein mit einer über 300 Bände umfassenden Ausgabe auf den Plan. Sie ist damit zweifellos die umfänglichste praktische Ausgabe, die je dem Lebenswerk eines Tondichters gewidmet worden ist. Den Kern der Ausgabe bilden die Klavierauszüge mit Text und zu zwei Händen sämtlicher elf Musikdramen. Neben diesen Ausgaben der vollständigen Werke sind Sammlungen und Auswahlen des Besten aus allen Werken vorhanden, und zwar sowohl für Klavier zu zwei und vier Händen, für zwei Klaviere zu vier und acht Händen, für Harmonium, für Harmonium und Klavier, für Orgel als auch für die gebräuchlichen Streichinstrumente (Violine, Bratsche, Violoncell und Kontrabaß), für Blasinstrumente (Flöte, Klarinette, Horn, Fagott usw.), ja selbst für Harfe. An Sammlungen für Gesang sind 26 Bände für die verschiedenen Stimmlagen vorhanden. Die Revision und Bearbeitungen der Werke erfolgten durch hervorragende Vertreter ihres Instrumentes oder des Gesanges. Die technische Ausführung der Ausgaben ist mustergültig, die sonstige Ausstattung eine in jeder Hinsicht gediegene. Sämtliche Klavierauszüge sind mit prächtigen Original-Titelzeichnungen von Franz Staßen geschmückt, desgleichen die meisten der Sammelbände für die verschiedenen Instrumente und für Gesang. Über die Wagner-Ausgaben der Edition Breitkopf ist ein 32 Seiten starker Katalog erschienen mit Zeichnungen Franz Staßens zu acht verschiedenen Wagnerschen Bühnenwerken. Den Katalog muß jeder Musik- und Wagnerfreund besitzen, er wird vom Musikverlage Breitkopf & Härtel in Leipzig unter Bezugnahme auf unsere Zeitschrift kostenlos geliefert.

3. Über die Wittfeier in der Jesuitenkirche zu **Mannheim** (vgl. diese Blätter 1913, S. 271) erhalten wir von dem Chordirektor Herrn Hauptlehrer Karl Holoch folgende dankenswerte Mitteilungen: „Unsere ‚Wittfeier' nahm einen glänzenden Verlauf. Um einen möglichst großen Kreis der Bevölkerung dafür zu interessieren, ließ ich in der hiesigen katholischen Zeitung, die etwa 10000 Abonnenten hat, ein Lebensbild Witts sowie eine kurze Besprechung der zur Aufführung kommenden Chöre erscheinen. Die Wirkung war gut. Zwischen **3—4000** Zuhörer haben unsere Veranstaltung besucht, sogar aus der näheren und weiteren Umgebung waren viele gekommen. Auch Herr Domkapellmeister Drescher aus Speier schenkte uns die Ehre seines Besuches. Infolge dieses zahlreichen Besuches war bei den Sängern des Chores eine gehobene Stimmung von Anfang an vorhanden und dies trug wesentlich zum guten Gelingen bei. Mit der größten Aufmerksamkeit und Hingebung waren die Sänger bei der Sache und so war der Erfolg möglich. Mit Stolz blicken wir auf den vergangenen Sonntag zurück und freuen uns, dem Gründer und ersten Generalpräses eine Dankesschuld abgetragen zu haben."

4. Für das „Siebente große deutsche Bachfest" der Neuen Bachgesellschaft, das in **Wien** unter der Führung der K. K. Gesellschaft der Musikfreunde in Wien stattfindet, sind nunmehr die Tage vom 9. bis 11. Mai 1914 bestimmt worden.

5. **Schweiz.** Bei der Schweizerischen Landesausstellung, **Bern** 1914, soll in der Abteilung „Kirchenwesen" auch die katholische Kirchenmusik zur Geltung kommen (siehe „Chorwächter" 1913, Nr. 10). Kirchenmusiker schweizerischer Nationalität, welche außerhalb der Schweiz wohnen und sich hiefür interessieren, werden um unverzügliche Mitteilung ihrer Adresse an Herrn Joseph Frei, Musikdirektor in Sursee, gebeten.



Im Lesezimmer.

1. Franz Höfer hat eine **Instrumentationslehre mit besonderer Berücksichtigung der Kirchenmusik** geschrieben, die in der bekannten Weinmannschen Sammlung Kirchenmusik erschienen ist (10./11. Bändchen; Regensburg, Pustet; in Leinwandband 2 ℳ). Das mit zahlreichen Abbildungen und Notenbeispielen versehene Buch hat den Zweck, den praktischen Kirchenmusiker, den Chorregenten wie den Komponisten mit der Instrumentationslehre und der Instrumentenkunde insoweit, als es für die kirchenmusikalische Praxis wünschenswert ist, kurz und bündig bekannt zu machen. Der Verfasser, der an der Regensburger Kirchenmusikschule z. Z. Harmonie- und Instrumentationslehre doziert und sein Buch dem Direktor dieser Kirchenmusikschule, H. H. Dr. Weinmann, widmet, hat seine Aufgabe vortrefflich gelöst. Man sieht ihm leicht den erfahrenen und gewiegten Praktiker an, der aus dem Vollen zu schöpfen vermag. Es ist eine alte Klage, daß unsere neuzeitlichen Kirchenmusiker in ihren instrumentierten Kompositionen vielfach dem eigentümlichen Charakter der Orchesterinstrumente nicht gerecht werden. Höfers Buch kann da zumal durch seine Anweisungen über die Eigenart und den Charakter der Instrumente Nutzen stiften. Vielleicht entschließt man sich dazu, die kirchlichen Bestimmungen über die Instrumentalmusik in einem kleinen Anhang später beizufügen. Daß Kanonikus Afranio den Fagott — wir pflegen in unseren Gegenden „das" Fagott zu sagen — erfunden habe, ist doch kaum so sicher, wie es nach S. 43 den Anschein hat. S. 55 und 64 ist der eigentliche Erfinder der Ventile, der Schlesier Blühmel, doch wohl zu kurz gekommen. Im Interesse der Praxis empfehle ich, eine Bemerkung darüber einzufügen, daß die Tromba alta nichts weniger als ein — Althorn oder dgl. ist;

Digitized by Google

man kann hie und da infolge dieser tatsächlich vorkommenden Verwechslung wunderbare Überraschungen erleben.

Als Anhang zur Instrumentationslehre hat Höfer (30) **Partitur-Beispiele** in demselben Pustetschen Verlage (1 ℳ) erscheinen lassen, die gut ausgewählt sind und auf die in der Instrumentationslehre jeweils verwiesen wird. Über die doppelte Aufführung des Partitur-Beispieles Nr. 9 auf S. 33 und 39 der Instrumentationslehre bin ich mir nicht recht klar geworden; ist vielleicht durch Versehen ein Beispiel ausgeblieben?

Summa summarum: Höfers Arbeit halte ich für sehr verdienstlich und tüchtig. Möge sie von denen, die es angeht, beachtet werden.

2. Das von Richard Dannenberg herausgegebene **Handbuch der Gesangskunst** liegt in vierter umgearbeiteter und vervollständigter Auflage vor (Leipzig, Max Hesse; 1 ℳ 50 ₰, geb. 1 ℳ 80 ₰). Sänger, Gesanglehrer und Dirigenten werden aus dem trefflichen Werkchen Nutzen ziehen können. Hermann Müller.

Musikalien.

Vorbemerkung: Die zur Verwendung im katholischen Gottesdienste geeigneten Musikalien werden hauptsächlich im „Cäcilienvereins-Katalog“, der als Beilage dieser Blätter erscheint, besprochen.

1. **Mozarts-Requiem;** Nachbildung der Originalhandschrift Kod. 17561 der k. k. Hofbibliothek in Wien in Lichtdruck; herausgegeben und erläutert von **Alfred Schnerich.** Wien, Gesellschaft für graphische Industrie. Subskriptionspreis für das gebundene Exemplar 40 ℳ.

Mozarts Requiem wird handschriftlich in der Wiener Hofbibliothek als wertvoller Schatz aufbewahrt, und zwar in zwei Kodizes. Kod. a enthält Requiem und Kyrie von der Hand Mozarts, alles übrige von der Hand Süßmayrs, der Sequenz und Offertorium ergänzte sowie Sanctus, Benedictus, Agnus Dei und Communio vollständig neu dazu komponierte. Kod. b enthält Sequenz und Offertorium in Mozarts Autograph, soweit der Meister diese Teile selbst schrieb, und einige Ergänzungen aus der Feder Eyblers und eines Anonymus.

Wir sind dem Wiener Oberbibliothekar Dr. A. Schnerich herzlich dafür dankbar, daß er das kostbare Vermächtnis Mozarts, sein Requiem, uns in einer prächtigen Lichtdruck-Nachbildung samt einer die Beschreibung der Handschrift, die Geschichte des Werkes usf. bietenden Einleitung und mit Schriftproben Süßmayrs, Stadlers und Eyblers dargeboten hat.

Mozarts Requiem gehört zu den letzten, reifsten Werken des Meisters. Auch wer über den streng liturgischen Wert dieser Komposition etwas weniger begeistert urteilt als der Herausgeber dieser ausgezeichneten Reproduktion, wird sich in Ehrfurcht beugen vor der Würde und innerlichen Kraft dieses Tonwerkes, das ein genialer Meister in der Vorahnung seines eigenen Todes niederschrieb.

In den Anmerkungen S. 25 ist Z. 8 v. o. wohl ein „nicht“ ausgefallen.

2. **Schweninger, Georg.** Das Leben ein Tag. Dreistimmiges Liederspiel mit verbindenden Deklamationen. Gedichtet von Maria Sidonie Heimel-Purschke. Mit Begleitung des Pianoforte (Harmonium sowie einige Kinderinstrumente ad lib.). Augsburg und Wien, Verlag von Anton Böhm & Sohn. Partitur 3 ℳ (3 K 60 h), Singstimme 60 ₰ (72 h), Deklamation und Text der Gesänge 15 ₰ (18 h).

Ein hübsches und gefälliges leichtes Liederspiel, das zur Verwendung in Instituten recht gut empfohlen werden kann.

3. **Slunicko, Johann,** Op. 82. Romanze für Violine mit Begleitung des Pianoforte. Augsburg und Wien, Verlag von Anton Böhm und Sohn. Preis 1 ℳ 50 ₰.

Eine weiche, gesangvolle Kantilene. Der Beachtung wert.

4. **Wagner, Rudolf.** Jubilate Deo, für gemischten Chor mit Orchester (zwei Violinen, Viola, Cello, Baß, eine Flöte, zwei Klarinetten, zwei Hörner, zwei Trompeten, eine Posaune, Pauken) und Orgel ad lib. oder mit Orgelbegleitung oder a cappella. Hildesheim, Franz Borgmeyer. Partitur 2 ℳ, Singstimme 1 ℳ 20 ₰, Orchester 2 ℳ.

Der Text dieser Motette lautet: „Jubilate Deo, omnis terra, servite Domino in laetitia. Intrate in conspectu ejus in exsultatione.“ Als Einlage z. B. nach gesungenem Offertorium wie überhaupt als Motette kann er auch im liturgischen Gottesdienst Verwendung finden. Die Vertonung ist klangvoll und frisch. Hermann Müller.

Zeitschriften.

1. **Bollettino Ceciliano** 1913, 6: Le „Regole del contraponto“ di Ivo de Vento? (R. Casimiri). — La musica sacra a Roma (Casimiri).

2. **Cäcilia** (Breslau) 1913, 12: Unsere Aufg. i. d. Durchführg. d. greg. Chorals im Sinne Pius' X. (Ambr. Böhm). — Die Königsberger Tonschule (Schl. Alfred Gebauer).

Digitized by Google

3. **Der Chorwächter** 1914, 1: Ein Gedenktag. – Kirchenmusik u. priesterl. Persönlichkeit (Chr. Schreiber). – Der „gewöhnl." Sonntag.

4. **Musica sacra** (Regensburg) 1914, 1: 3. Gesch. d. greg. Chorals (E. Steinhard). – Etwas über d. Dirigieren (Fr. Höfer). – Heil. Musik! (J. Weidinger). – R. Wagner u. d. Enthüllg. d. Palestrinadenkm. i. Rom (J. X. Hatzfeld). – Pfarrer u. Organist (F. Grabner).

5. **Monatsschrift für Schulgesang** 1913/14, 9: 2 Weihnachtslieder i. 3st. Satz dreier Bearbeiter (H. Werlé). – Karl Dinners Schalltrichtertheorie als endgült. Lösung d. Stimmbildungsprobl.? (R. Klöpfel). – Der Obertonschieber (K. Laker). – Eine Wiederholg. (Fr. Jöde).

6. **Revue Grégorienne** 1913, 6: La prononciation du latin et l'Autorité ecclésiastique (N. Rousseau). – Les Adaptations mélodiques dans le chant grégorien (M. Sablayrolles). – Dans quel ton chanter? (L. Hervé). – La Prononciation du latin et l'Université (N. Rousseau).



Aus dem Verlage.

Vorbemerkung. Es ist der Redaktion nicht möglich, für alle einzelnen zugesandten Werke die Verpflichtung einer Besprechung oder der Aufnahme in den Cäcilienvereinskatalog zu übernehmen. Die Anzeige an dieser Stelle ist unter Umständen, namentlich bei Werken von geringer Bedeutung, als Ersatz für eine Besprechung anzusehen. Die Aufnahme eines Werkes in diese Rubrik kann deshalb keineswegs ohne weiteres als Empfehlung gelten. Eine Rücksendung der Einläufe erfolgt in keinem Falle.

1. Bücher und Schriften.

1. **Erlemann, Gustav.** Das neue Einheitsgesangbuch? Trier 1913, Bantus-Verlag. 60 ₰.

2. **Kretzschmar, Hermann.** Führer durch den Konzertsaal. I. Abteilung: Sinfonie und Suite. Band I/II. Vierte, vollständig neubearbeitete Auflage. Leipzig 1913, Breitkopf & Härtel. Geh. 15 ℳ, geb. 18 ℳ.

3. **Rensing, Dr. Gregor.** Die Behandlung katholischer deutscher Kirchenlieder. Lehrbeispiele und Unterrichtsentwürfe mit vier Bildbeilagen. Köln 1913, J. P. Bachem. Brosch. 3 ℳ 20 ₰, geb. 3 ℳ 80 ₰.

4. **Rindfleisch, Frz. Xav.** Die Requiemsmessen nach dem gegenwärtigen liturgischen Rechte mit einem Anhang über das Officium Defunctorum und die Absolutio ad tumbam. Dritte, vermehrte und verbesserte Auflage. 8°. Regensburg, Friedrich Pustet. Brosch. 1 ℳ 40 ₰, in Leinwandband mit Rotschnitt 2 ℳ.

5. **Rolle, Gg.** Didaktik und Methodik des Schulgesangunterrichts. München, C. H. Becksche Verlagsbuchhandlung (Oskar Beck).

6. **Schmeck, Anton.** Die Literatur des evangelischen und katholischen Kirchenliedes im Jahre 1912 mit Nachträgen und Berichtigungen zu Bäumkers vier Bänden über das katholische deutsche Kirchenlied. Düsseldorf 1913, L. Schwann. Brosch. 2 ℳ 80 ₰.

7. **Wagner, Peter.** Geschichte der Messe. I. Teil: bis 1600. Leipzig 1913, Breitkopf & Härtel. Geh. 12 ℳ, geb. 14 ℳ.

8. **Weinmann, Dr. Karl.** Geschichte der Kirchenmusik mit besonderer Berücksichtigung der kirchenmusikalischen Restauration im 19. Jahrhundert. Kempten, Jos. Köselsche Buchhandlung. 2 ℳ.

2. Musikalien.

Anton Böhm & Sohn, Augsburg.

9. **Müller, Frz.**, Op. 14. Neun liturgische Gesänge: 2 Pange lingua, 1 Adoro te, 1 O salutaris hostia, 2 Veni Creator, 1 Veni Sancte Spiritus, 1 Haec dies und 1 Salve Regina für vier Männerstimmen. Partitur 2 ℳ = 2 K 40 h, 4 Singstimmen 1 ℳ 20 ₰ = 1 K 44 h.

10. **Waßmer, Berthold**, Op. 7. Missa in hon. S. Blasii. St. Blasiusmesse mit Veni Creator, Pange lingua und Responsorien für Sopran, Alt, Tenor und Baß. Partitur 1 ℳ 80 ₰ = 2 K 16 h, 4 Singstimmen 1 ℳ 20 ₰ = 1 K 44 h.

Franz Borgmeyer, Hildesheim.

11. **Schrader, Friedrich**, Op. 5. Cantica sacra. Zwanzig lateinische kirchliche Gesänge für vierstimmigen gemischten Chor zum Gebrauche beim katholischen Gottesdienste. Partitur 2 ℳ 50 ₰, 4 Stimmen 1 ℳ 20 ₰.

Breitkopf & Härtel, Leipzig.

12. **Lasso, Orlando di.** Septem Psalmi poenitentiales in moderner Partitur redigiert von Hermann Bäuerle. VII Hefte.

J. Fischer & Br., New York.

13. **Branchina, P. Presb.**, Op. 40. Messa a tre voci d'uomo (Tenore I, Tenore II e Basso) con Accompagnamento d'organo in onore di Santa Agata. Partitur 2 ℳ, ciascuna parte di canto 65 ₰.

Digitized by Google

Kirchenmusikalische Gesellschaft St. Gregor m. b. H., Beuron-Hohenzollern.

14. **Molitor, P. Gregor O. S. B.** Acht Marienlieder für zweistimmigen Frauenchor mit Orgelbegleitung. Partitur 2 M = 2 K 50 h, Stimmen à 40 Pf = 50 h.

15. — — Acht Marienlieder für vierstimmigen Frauenchor mit Orgelbegleitung. Partitur 2 M 50 Pf = 3 K 10 h, Stimmen à 40 Pf = 50 h.

16. — — Zwölf Marienlieder für vierstimmigen gemischten Chor über Texte des R. P. Gaudentius Koch O. Cap. I. und II. Folge. Partitur: jede Folge à 1 M 50 Pf = 1 K 80 h, Stimmen jede Folge à 40 Pf = 50 h.

17. — — Messe zu Ehren der heiligen Jungfrau Eugenie für zwei Soprane und Alt mit Orgelbegleitung. Partitur 2 M 50 Pf = 3 K 10 h, Stimmen à 40 Pf = 50 h.

18. — — Rosenkranz. Fünfzehn Lieder zur seligsten Jungfrau und Gottesmutter Maria für vierstimmigen Frauenchor.

Junfermannsche Buchhandlung, Paderborn.

19. **Hirtz, Arnold.** Prozessionsgesänge für drei gleiche Stimmen mit Begleitung von sechs Blasinstrumenten für Kinder- oder Frauen- oder Männerchöre. Preis 60 Pf, hiezu Instrumentalstimmen komplett 1 M.

A. Kothe, Breslau.

20. **Schubert, Richard,** Op. 21. Ave Maria für gemischten Chor. Partitur 60 Pf, Stimmen 60 Pf.

F. E. C. Leuckart, Leipzig.

21. **Conze, Johannes.** Weihnachts-Pastorale. Preis 1 M.

22. **Kremser, Eduard.** Dankgebet: „Wir treten zum Beten“ aus dem Zyklus: Sechs altniederländische Volkslieder von Joseph Weyl. Für dreistimmigen Frauenchor mit Pianoforte. Klavierauszug und Stimmen (je 20 Pf) 1 M 60 Pf.

23. **Mendelssohn, Arnold.** Drei patriotische Lieder von Ernst Moritz Arndt für gemischten Chor a cappella gesetzt und den deutschen Gesangvereinen, sowie den Chören höherer Lehranstalten dargeboten. Nr. 1. Der Fahnenschwur: „Hebt das Herz! Hebt die Hand!“ Partitur und Stimmen (je 15 Pf) 1 M 20 Pf, Nr. 2. Die Leipziger Schlacht: „Wo kommst du her in dem roten Kleid?“ Partitur und Stimmen (je 20 Pf) 1 M 80 Pf, Nr. 3. Der Freudenklang: „Durch Deutschland flog ein heller Klang“, Partitur und Stimmen (je 15 Pf) 1 M 20 Pf.

24. — — Motette zur Siegesfeier: „Lobet den Herrn, daß sein Volk wieder frei ward!“ Partitur und Stimmen (je 20 Pf) 2 M.

25. **Meuerer, Johannes Georg,** Op. 74. Missa brevis in hon. B. M. V. in monte für gemischten Chor, Streichorchester und obligater Orgel. Partitur (Orgelstimme) 3 M, Streichquintettstimmen je 60 Pf = 3 M, Chorstimmen je 40 Pf.

26. **Nowowiejski, Felix,** Op. 35. Kreuzauffindung. In hoc signo vinces. Oratorium in drei Szenen für Soli, Chor, Orchester und Orgel. Dichtung von Arno Herolaska. Klavierauszug mit Text 10 M (bearbeitet von F. H. Schneider), Textbuch 30 Pf.

27. **Podbertsky, Theodor,** Op. 206. Der Christkindlbrief. Weihnachtsspiel in einem Aufzuge mit Frauenchor, Solostimmen, Streichquartett ad lib., Pianoforte, Harmonium und Sprechrollen. Partitur mit untergelegtem Klavierauszug 2 M, Streichquartettstimmen und Harmonium je 40 Pf = 2 M, Chorstimmen je 30 Pf = 90 Pf, Text- und Regiebuch (Rollenexemplar) 30 Pf.

28. **Stöhr, Richard,** Op. 35. Fünf Intermezzo (auch für zwei Pianoforte). Nr. 1 G-dur 1 M 20 Pf, Nr. 2 D-moll 1 M 20 Pf, Nr. 3 G-moll 1 M 50 Pf, Nr. 4 D-dur 1 M 50 Pf, Nr. 5 A-moll 1 M 20 Pf.

29. — — Weihnachtsmärchen (Der Seelchenbaum) „Weit draußen einsam im öden Raum“ von Ferd. Avenarius für gemischten Chor und Orchester. Partitur 5 M, Klavierauszug 2 M 40 Pf, Orchesterstimmen 8 M, Chorstimmen je 30 Pf = 1 M 20 Pf.

Eugen Pfeiffer, Heidelberg.

30. **Wolfrum, Philipp,** Op. 38. I. Teil: a cappella (Nr. 1—8) 1. Kleines Gloria („Dem Gott und Schöpfer“), 2. Kirchenlied aus dem 6. Jahrhundert, übersetzt von Schlosser, 3. Pfingstgesang (altkirchlich), 4. Der 98. Psalm, 5. „Selig sind, die nicht sehen“ (Ev. Joh. 20, 29), 6. Zum Troste (P. Gerhardt), 7. Im roten Kreuz (J. Sturm), 8. Weihnachtsflimmer (O. Frommel). Teil I Partitur 1 M (für Kirchengesangvereine von 20 Exemplaren an billiger), daraus einzeln: Nr. 8 Weihnachtsflimmer (deutsch und englisch) 20 Pf.

A. Pietsch, Ziegenhals (Schlesien).

31. **Alt, G. M.,** Op. 10. Vier Marienlieder für Sopran, Alt, Tenor, Baß und Orgel. 1. An Maria, die Maienkönigin, 2. Gruß an Maria (Salve Regina), 3. Zu U. L. F. von der immerwährenden Hilfe, 4. O Domina mea. Partitur 40 Pf = 50 h, Singstimmen 80 Pf = 1 K, Stimmen werden apart geliefert.

32. **Burger, Max,** Op. 83. Vor- und Nachspiele für die Orgel zum Gebrauche beim Gottesdienste und als Übungsmaterial für strebsame Orgelschüler. Heft I. Preis 75 Pf = 90 h.

33. — — Op. 83. Vierzehn kurzgefaßte Vor- und Nachspiele in den gebräuchlichsten Dur- und Moll-Tonarten für die Orgel oder das Pedalharmonium zur Verwendung beim Gottesdienst und im Unterricht mit Angabe der Pedalapplikatur. II. Heft (Nr. 7—14). Preis 75 Pf = 90 h.

Digitized by Google

34. **Eisenberger Joseph,** Op. 31. Messe in F-dur für gemischten Chor, Soli (ad lib.) und Orgel. Orgelstimmen 1 ℳ 50 ₰ = 1 K 80 h, Singstimmen 1 ℳ 50 ₰ = 1 K 80 h, Singstimmen werden apart geliefert.

35. **Engler, Karl; Engler, Jos. Aug.; Ludwig, Karl; Thaller, Joh. B.; Zintl, F. X.** 24 kleinere und größere Kompositionen für Orgel oder Harmonium verschiedenen Charakters zum Gebrauche beim Gottesdienste sowie auch zur Übung. Preis 1 ℳ 50 ₰ = 1 K 80 h.

36. **Faist, Dr. A.,** Op. 25. Missa sexta (pastoralis) in G für Sopran, Alt, Tenor, Baß, zwei Violinen, Viola, Cello und Kontrabaß, Flöte, zwei Klarinetten, zwei Hörner, zwei Trompeten, Posaune und Pauken oder für vier Singstimmen und Orgel. Partitur 2 ℳ 50 ₰ = 3 K, Singstimmen 1 ℳ 50 ₰ = 1 K 80 h, Instrumentalbegleitung 6 ℳ = 7 K 20 h. Stimmen werden apart geliefert.

37. **Hainzl, Rudolf.** Gradualien für die Sonntage nach Pfingsten für Sopran, Alt, Tenor, Baß und Orgel. I. Heft: erster bis zwölfter Sonntag nach Pfingsten. Partitur 1 ℳ 50 ₰ = 1 K 80 h, Singstimmen 2 ℳ = 2 K 40 h. Stimmen werden apart geliefert.

38. **Hohn, W.,** Op. 13. Vierzehn kleine Orgelstücke in Fughettenform zum Gebrauche beim öffentlichen Gottesdienste. Preis 1 ℳ 25 ₰ = 1 K 50 h.

39. **Joos, Oswald,** Op. 42. Zehn lateinische Gesänge: Veni sancte, Veni Creator, Asperges, Vidi aquam, O salutaris, O esca viatorum, O sacrum convivium, Ave verum, O sanctissima, Ecce Sacerdos für zweistimmigen Frauen- oder Kinderchor mit Orgelbegleitung. Partitur 50 ₰ = 60 h, Singstimmen 75 ₰ = 90 h. Stimmen werden apart geliefert.

40. — — Op. 43. Vier lateinische Segensgesänge (Tantum ergo) für ein- und zweistimmigen Frauen- oder Kinderchor mit Orgel- oder Harmoniumbegleitung. Partitur 30 ₰ = 40 h, Singstimmen 30 ₰ = 40 h. Stimmen werden apart geliefert.

41. — — Op. 45. 27 leichte Präludien in den gebräuchlichsten Dur- und Moll-Tonarten für Orgel oder Harmonium. Preis 2 ℳ = 2 K 40 h.

42. **Speer, P.** Drei Marienlieder für zwei- und vierstimmigen Frauenchor mit Orgel- oder Harmoniumbegleitung. Partitur 30 ₰ = 40 h, Singstimmen 40 ₰ = 50 h. Stimmen werden apart geliefert.

43. — — Drei Tantum ergo für vier Singstimmen und Orgel mit Begleitung des Streichquartetts. Partitur 30 ₰ = 40 h, Singstimmen 80 ₰ = 1 K, Streichquartett 50 ₰ = 60 h. Stimmen werden apart geliefert.

L. Schwann, Düsseldorf.

44. **Bas, Julius.** Sechs Orgelstücke: 1. Magnificat im VIII. Ton, 2. Te lucis ante im VIII. Ton, 3. Vexilla, 4. und 5. Fuge, dreistimmig ohne Pedal, 6. Fuge, vierstimmig mit Pedal. Preis 1 ℳ 20 ₰.

45. **Cohen, Karl,** Op. 19. Hymni eucharistici zum Gebrauche bei theophorischen Prozessionen und Sakramentsandachten. Ausgabe A für vier- und fünfstimmigen gemischten Chor; Ausgabe B für vierstimmigen Männerchor mit Orgel oder Bläserchor ad lib. Jede Partitur 1 ℳ 50 ₰, jede Stimme einzeln je 20 ₰.

46. **Erb, M. J.,** Op. 68. Tu es Petrus ad quatuor voces inaequales cum organo. Part. 80 ₰, vier Stimmen einzeln je 5 ₰.

47. **Franßen-Elbert,** Op. 57. Missa Hic vir despiciens mundum in hon. S. Rochi Confessoris quam ad duas voces aequales comitante organo vel harmonio. Partitur 1 ℳ 50 ₰, Stimmen 25 ₰.

48. **Kurthen, W.** Lauretanische Litanei für dreistimmigen Frauenchor mit Orgelbegleitung. Partitur 1 ℳ, drei Stimmen je 15 ₰.

49. **Molitor, P. Gregor O. S. B.** Requiem, Choralmesse für die Verstorbenen für eine Singstimme mit Begleitung der Orgel oder des Harmoniums. Partitur 1 ℳ 50 ₰, Singstimme 20 ₰.

50. **Nekes, Franz.** Jubilemus Deo! 35 Originalkompositionen für Männerchor. Partitur 3 ℳ, vier Stimmen einzeln je 60 ₰.

51. **Plag, Johannes,** Op. 69. Missa solemnis, Messe zu Ehren des heiligen Maximilian für dreistimmigen Männerchor mit Orgelbegleitung. Partitur 2 ℳ 40 ₰, drei Gesangstimmen einzeln je 30 ₰.

52. **Refice-Sac. Licinio,** Op. 6. Missa Dominicalis II^A tribus vocibus inaequalibus organo comitante. Partitur 2 ℳ 20 ₰, jede Stimme 30 ₰.

53. **Stein, H.,** Op. 2. Missa in hon. B. Mariae Virginis für fünfstimmigen gemischten Chor. Partitur 2 ℳ, jede Stimme 25 ₰.

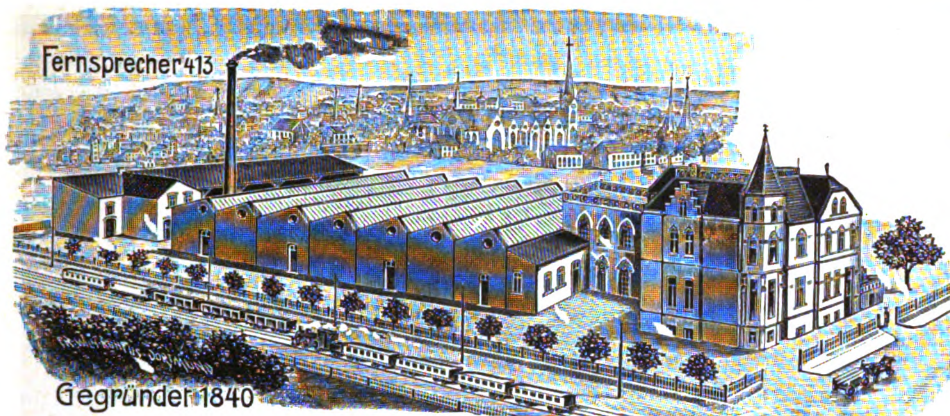
54. **Surzyński, Dr. Joseph,** Op. 29. Litaniae Lauretanae 4 vocibus imparibus concinendae organo comitante. Partitur 1 ℳ 50 ₰, jede Stimme 20 ₰.

55. **Wiemer, Severin,** Op. 2. Messe (ohne Credo) zu Ehren Unserer Lieben Frau von der immerwährenden Hilfe für vierstimmigen Männerchor. Partitur 1 ℳ, vier Stimmen einzeln je 15 ₰.



(Abgeschlossen am 20. Januar 1914.)

Digitized by Google



Orgelbau-Anstalt

Franz Eggert

Inh.: Ant. Feith jr.

Paderborn

empfiehlt sich zur Lieferung neuer Orgeln,
zu Umbauten, Reparaturen, Instandhaltungen und Stimmungen.

In Anwendung kommen: Pneumatische und elektropneumatische Konstruktionen. Kegelladen-System, Kollektiv-, Kombinations- und Crescendo- etc. Tritte und Druckknöpfe. Alle bewährten Neuerungen. Künstlerische, edle und tadellose Intonation der Register, glänzender, mächtiger und nobler Gesamtklang des vollen Werkes.

Auf das Modernste eingerichtet, mit 30 PS. Dampfmaschine, eigene elektrische Zentrale und Dampfheizung, 2000 qm bebautes Terrain, Orgelsaal mit 200 qm Fläche in dem alle Werke **vor Ablieferung spielbar aufgestellt** werden.

Lieferant der Werke nach:

Fulda, Stadtpfarrkirche, 41 kl. Reg.; Berlin, Herz-Jesu, 40 kl. Reg.; Gelsenkirchen-Bismark, 37 kl. Reg.; Berlin, St. Pius, 38 kl. Reg.; Rheine, Basilika, 44 kl. Reg.; Oberhausen, St. Marien, 41 kl. Reg.; Spandau, kath. Kirche, 45 kl. Reg.

In Arbeit befinden sich u. a.:

für Berlin die 7., für Dortmund die 13., für Bochum die 7. Orgel. Redemptoristenkirche mit 80 kl. Reg. Jahreslieferung: 15—20 Werke.

Digitized by Google

Dreistimmige Messe

für gleiche Stimmen

komponiert von **Theodor Weckenmann.**

Partitur ℳ 1.50. 3 Stimmen (à 20 ₰) 60 ₰.

Einen dreistimmigen Vokalsatz ohne Begleitung der Orgel zu schreiben, ist keine leichte Arbeit, zumal wenn die Komposition über „leicht" nicht hinausgehen und doch fliessend sein soll. Der Autor hat sich nun in vorliegender Messe sichtlich bemüht, leicht, gefällig und fliessend zu schreiben. Er hält thematische und homophone Sätze in engen Rahmen und bietet dadurch viel Abwechslung. Die drei Stimmen singen meist in ihrer guten Lage; die erste Stimme (als Tenor gedacht) hat als höchsten Ton f. Für drei Oberstimmen wird sie sehr gut klingen um 1/2 Ton (nach A-dur) abwärts transponiert. Die Komposition macht gewiss auch bei schwacher Besetzung Wirkung, in Seminarien wird sie aber einem grossen Chor Freude machen. Ins moderne Fahrwasser will der Autor nicht fahren, er bleibt konservativ von A bis Z und wahrt durchaus die Tonalität, so dass schwierige Intervalle nicht vorhanden sind und die Komposition von einem einigermassen geschulten Chor vom Blatte gesungen werden kann. Trotz aller Einfachheit hat sie viele effektvolle Stellen.

Engelhart, Domkapellmeister.

Sammlung „Kirchenmusik"

herausgegeben von **Dr. Karl Weinmann,** Direktor der Kirchenmusikschule in Regensburg.

Jedes Bändchen in elegantem Leinwandband 1 Mark.

I. Bd. **Karl Proske,** der Restaurator der klassischen Kirchenmusik, vom Herausgeber.

II. Bd. **Elemente des gregorianischen Gesanges.** Zur Einführung in die Vatikanische Choralausgabe von Univ.-Prof. Dr. P. Wagner, Freiburg (Schweiz).

III. Bd. **Cantus ecclesiastici** juxta editionem Vaticanam ad usum Clericorum destinat. auctore P. D. Johner, O. S. B., Beuron.

IV./V. Bd. **Kompendium der Notenschriftkunde** mit 20 Übungsbeispielen zum Übertragen von Univ.-Prof. Dr. H. Riemann, Leipzig. (Doppelbändchen ℳ 2.—.)

VI. Bd. **Stimme und Sprache.** Ihre Entstehung, Ausbildung und Behandlung für Sänger und Redner von Prof. Dr. S. Killermann, Regensburg.

VII. Bd. **Kurzer Leitfaden für den Unterricht im gregorianischen Choral** von P. L. Becker, O. F. M.

VIII. Bd. **Grundlinien der Liturgik.** Zur Einführung in die römische Liturgie der Neuzeit von Dr. Otto Drinkwelder.

IX. Bd. **Einführung in die lateinische Kirchensprache** von Johann Ries.

X./XI. Bd. **Instrumentationslehre** mit besonderer Berücksichtigung der Kirchenmusik von Kapellmeister Franz Höfer. (Doppelbändchen ℳ 2.—.)
Hiezu die zum vollen Verständnis notwendigen **„30 Partitur-Beispiele"** in einem separaten Beilagenheft zum Preise von ℳ 1.—.

Verlag von Friedrich Pustet in Regensburg.

Digitized by Google

Katholische Kirchenmusik
liefert schnell und billigst
Franz Feuchtinger, Cäcilien-Vereins-Kassier,
kathol. Kirchenmusikhandlung
in **Regensburg** Ludwigsstrasse 5.
Ansichtssendungen und Kataloge überallhin.
Bitte genau auf Firma zu achten.

Der Musikverein Paderborn sucht baldmöglichst einen
Dirigenten.
5 Konzerte, darunter 2 Oratorien. In der kathol. Kirchenmusik erfahrene Bewerber finden eventuell außerdem Anstellung an der Kirchenmusikschule. Meldungen bis 15. Februar an die Geschäftsstelle dieses Blattes unter Nr. 1.

HARMONIUMS
mit wundervollem Orgelton von 46 Mark an.
PIANOS, besonders billige Instrumente.
Katalog gratis.
Aloys Maier, Päpstl. Hofl., Fulda.
8000 Harmoniums in allen Ländern d. Welt singen ihr eigenes Lob.

IM THEATER
oder im Konzertsaal gibt es zum Schutz der Stimme nichts Angenehmeres als eine Schachtel Wybert-Tabletten. Erhältlich in allen Apotheken u. Drogerien. Preis der Originalschachtel 1 Mk.

Wir bitten unsere Freunde, bei Bestellungen, welche auf Grund der Anzeigen des Cäcilienvereinsorgans gemacht werden, sich ausdrücklich auf unser Vereinsorgan zu beziehen.

Ibach
empfiehlt in reicher Auswahl zu bequemen Bedingungen **PIANOS** und Flügel in altbewährter Güte, IBACH-PIANOLA-PIANOS d. h. IBACH-Pianos mit eingebautem Klavierspielapparat, Pianolas mit Themodist und Metrostyle, sowie Harmoniums. — Bei Kauf, Miete, Umtausch, Reparatur oder Stimmung wende man sich an die mehr als hundertjährige Erfahrung des durch vier Generationen bestehenden Hauses IBACH. Neuheit: Transponierflügel Pat. F. v. Kraus-Ibach
RUD. **IBACH** SOHN,
gegr. 1794 BARMEN gegr. 1794

Druck von Friedrich Pustet in Regensburg.

Digitized by Google

Digitized by Google

Caecilienvereinsorgan

15. Februar 1914 2. Heft

49. Jahrgang der von Dr. Franz Witt († 2. Dez. 1888) begr. Monatsschrift „Fliegende Blätter für kath. Kirchenmusik"
Herausgegeben von Dr. Hermann Müller, Paderborn

Inhalt:

Franz Nekes . . . . S. 27
P. J. W. Doll S. V. D., Der Hymnus Ave maris stella . . . . S. [illegible]
Karl Schweitzer, Erhaltung und Pflege der Orgel . . . . S. 32
H. Fröhlingsdorf, Was bei einer Reform des Gesangunterrichts wohl zu beachten ist . . . . S. 39
M. Steege, Die Kirchenmusik an höheren Knabenschulen . . . . . S. 45
Vereins-Chronik . . . . S. 47
Aus Zeit und Leben . . . . S. 49
Musikalien . . . . S. 51
Zeitschriften . . . . S. 51
Aus dem Verlage . . . . S. 52
Cäcilienvereinskatalog Nr. 4138—4141 Band 6, ... S. 137—140
Anzeigen S. 3* u. 4* u. 2 Umschlagseiten

Verlag und Eigentum des Allgemeinen Caecilienvereins zur Förderung der kath. Kirchenmusik auf Grund des päpstlichen Breve vom 16. Dez. 1870
Druck und Versand von Friedrich Pustet in Regensburg
Jährlich 3 Mark ⬩ ⬩ ⬩ ⬩ Einzelheft ohne Beilagen 30 Pfennig

Digitized by Google

Digitized by Google

Franz Nekes.

Im Februar d. J. vollendet Msgr. Franz Nekes, Stiftskanonikus zu Aachen, das 70. Lebensjahr. Über den Lebensgang des hochverehrten Meisters entnehmen wir der Zeitschrift „Der Katholische Organist" (Februar 1914, S. 48 f.) die folgenden Angaben:

Nekes ist ein Kind jener reformbewegten Zeit, in der ein Proske, Mettenleiter, Ett eine bessernde Hand an die kirchenmusikalischen Zustände anlegten, an Zuständen, denen Witt mit einer Eisenfaust ein radikales Ende bereitete. Seine Wiege stand in dem heute der großen Kanonen- und Weltstadt Essen einverleibten Huttrop, das anmutig auf den Höhen der Ruhrberge dalag, damals noch eingerahmt von Feld und Wald, heute — kaum noch erkennbar — umgeben von vielen Beamten- und Arbeiterhäusern. Nicht lange verlebte Nekes hier seine Jugendtage. Der Vater verzog nach Rellinghausen, ein ebenfalls heute im großen Komplex einer Halbmillionenstadt Essen aufgegangenes Dörfchen. Das Töpferhandwerk ernährte die Familie, was für den kleinen Franz insofern von Bedeutung ist, als er sich aus den Fabrikaten seines Vaters eine Tonleiter zusammenstellte, Töpfe von verschiedener Größe und Klanghöhe, auf denen er den Eltern und acht Geschwistern Liedchen vorspielte. Dies waren die ersten musikalischen Produktionen des heutigen Meisters Nekes. Da jedoch der Vater überzeugt war, daß in dem Knaben eine musikalische Ader stecke, kaufte er ihm für sieben Taler ein Klavier, auf dem der Kleine es bis zu einer guten Virtuosität brachte. Vierzehn Jahre alt, trat er in das Gymnasium der Stadt Essen ein, wo der vor zwei Jahren verstorbene Kardinal-Erzbischof Antonius Fischer in Köln sein Religionslehrer war. Nekes war ein außerordentlich begabter und fleißiger Schüler; er übersprang gleich mehrere Klassen und machte schon mit 19 Jahren sein Abiturientenexamen. Die Gymnasialzeit brachte auch den Musiker in ihm einen großen Schritt vorwärts. Er scharte einen Chor von Gymnasiasten um sich und brachte mit ihm seine ersten Kompositionen zu Gehör. Auch später, als er die Hochschulen in Münster und Bonn bezog, umgab ihn stets ein solcher Kreis musikbegeisterter Freunde. So kam es denn, daß in Bonn schon die musikalische Begabung des angehenden Theologen größere Beachtung fand.

Seine erste Anstellung fand Nekes, der am 24. August 1869 zum Priester geweiht wurde, als Oberlehrer am Gymnasium in M.-Gladbach. Obwohl sich hier die Vielseitigkeit seiner Begabung auch auf pädagogischem und philologischem Gebiete erwies, zog es ihn doch mehr zum rein priesterlichen Wirken. Er kam als Pfarrvikar nach Gerderath. Sechzehn Jahre hat er der dortigen Gemeinde, während des Kulturkampfes auch als Pfarrverwalter, seine Dienste als Priester gewidmet. Zugleich aber begann für ihn die Zeit reichen musikalischen Produzierens und intensiver praktischer Betätigung auf dem Gebiete der Kirchenmusik; diese seine Wirksamkeit fand gelegentlich eines Cäcilienfestes in Erkelenz die rückhaltlose Anerkennung des Generalpräses und der sachverständigen Teilnehmer.

Am 1. November 1887 erhielt Nekes durch seine Berufung als Inspektor an das Aachener Gregoriushaus ein seinen Neigungen vollkommen entsprechendes Arbeitsfeld. Vor allem fand er hier Gelegenheit, sich mit den kirchenmusikalischen Klassikern innig vertraut zu machen, einem Palestrina, Orlando di Lasso, Vittoria usw., die damals nur in kostspieligen Ausgaben vorhanden und nur wenigen Bevorzugten in ihrem ganzen Umfange zugänglich waren. An ihnen wucherte jetzt Nekes' Genie üppig empor, und über die alten Meister hinaus entwickelte es einen Palestrinas gleichartigen, aber dennoch vollständig originalen Stil. Allzeitig wurde und wird heute die Reinheit des Nekesschen Stiles gerühmt. Seine höchste Blüte zeigt das Talent des Komponisten in der Messe O crux ave und in der Missa festiva, die in überraschend kurzer Zeit ihren Flug durch die ganze Welt nahmen und heute zum eisernen Bestande der meisten hervorragenden Kirchenchören gehören. Trotz seiner selbstkritischen Veranlagung hat Nekes die Opuszahl 60 schon überschritten. Nie gibt er eine Komposition gleich nach der Vollendung heraus; oft ruhen sie 5 und 6 Jahre in seinem Pulte und harren der letzten Läuterung durch des Meisters Hand; ähnlich war Beethovens Schaffensart.

Digitized by Google

Zurzeit arbeitet Nekes an einem groß angelegten wissenschaftlichen Werke, einer Palestrinaschule. Mit dieser Forscherarbeit ragt Nekes hoch über das rein kirchliche Gebiet heraus.

Wie oben schon gesagt, kam Nekes im Jahre 1887 nach Aachen an die Stelle des Inspektors am Gregoriushause, Chr. Krabbel, wo er als Lehrer für Kontrapunkt, Choralbegleitung und lateinische Sprache wirkte. Als 1890 der Direktor und Gründer dieser Kirchenmusikschule sein Amt als Domkapellmeister am Münster niederlegte, übernahm Nekes die Leitung des Domchores, der mit zu den besten Deutschlands zählt. Auch als Chordirigent hat er palestrinensisch gewirkt, obschon er nicht ausschließlich Palestrina oder die sonstigen Alten zu Wort kommen ließ. Nekes ist darin nicht einseitig gewesen; auch neuere Meister, wenn sie nicht ganz gegen die hergebrachte Richtung waren, brachte er zur Aufführung, analog einer Äußerung, die er dem Verfasser dieser Zeilen gegenüber einmal getan: „Man muß auch die neueren gelten lassen."

Nekes' Leben ist nicht reich an Erlebnissen, Künstlergeschichten und Anekdoten. Die schönste Zier des Künstlers, die Bescheidenheit, zierte auch ihn. Nach außen hin trat er wenig auf. Sein Wirkungsfeld ist die alte Kaiserstadt Aachen, die sich des Segens der Nekesschen kirchenmusikalischen Tätigkeit wohl bewußt ist. Davon zeugen vor allen Dingen die vielen guten Chöre der kirchenreichen Stadt, denen er ein belehrender und führender Bezirkspräses gewesen ist. All diese sangesfrohen Männer und Knaben werden ihm am Feste seines 70. Geburtstages zujubeln, ihm danken für seine unermüdliche, begeisterte und begeisternde Tätigkeit im Dienste Cäciliens, werden ihm ihre Wünsche entgegenbringen, daß er noch lange unter ihnen lebe und strebe.

Der Allgemeine Cäcilienverein, der den Aachener Meister zu seinen treuesten und tüchtigsten Mitgliedern zählt, widmet ihm in dankbarer Verehrung ein aufrichtiges Ad multos annos!



Der Hymnus Ave maris stella.

Von P. J. W. Doll S. V. D., Heiligkreuz bei Neiße.

Vergangenen Sommer bin ich von Beuron nach München gereist; an beiden Orten habe ich den Kultus miterlebt. Kraft des Gegensatzes war mir in München fast alles Gottesdienstliche fremd, verstimmend, ja schmerzlich. An Kirchenbauten genügte mir diesmal nur die einfach-feierliche Bonifatius-Basilika vollkommen; für den nichtkultischen Dienstwert schloß ich die Augen. Und die liturgische Musik? Da sie mich selber förmlich erschreckte, forschte ich nach der Wirkung in den Gesichtern der vielen Fremden, die stets neugierig umherstanden. Sie genossen mit Bedacht den satten Orgelklang und den Glanz der kühn aufwärtssteigenden Frauenstimmen; daß man zwischen diesen musikalisch untadeligen Vokal- und Instrumentalvorträgen göttliche Geheimnisse begeht, schienen sie jedoch nicht zu ahnen. Da lauschte ich sehnsüchtig in mich selber hinein auf die Nachklänge anderer Kultusfeier, und die Beuroner Stimmungen wurden im Streit mit den gegenwärtigen Verstimmungen zu Gedanken und Werturteilen.

Die Benediktiner sind die Überlieferer und Lehrer des gregorianischen Chorals, jener alten und ältesten einstimmigen Lieder, die so viel Verwandtschaft mit der „fließenden Melodie" der modernen Musik haben. Diese unvergeßlichen Hymnen in der Morgenfrühe, dies Ineinanderfließen von Nachtstille und Tonhauch, Rembrandtsches Helldunkel in Musik! Und das langgezogene, kühn modulierte Halleluja der Meßliturgie, in dem der Jubel durch sanfte Schwermut zu klingen scheint. Und die Psalmen, das Magnifikat der feierlichen Vesper, satt und wuchtig, in aller Monotonie ausdrucksreicher als alle orchestralen und polyphonen Effekte . . .

So schreibt ein E. Ritter im Kunstwart, einer aus der langen Reihe, die etwa an einem Festtage das stille Heiligtum der Benediktiner betraten und gebannt vom feierlichen Ernste der gottesdienstlichen Handlungen, dem lebendigen Rhythmus der heiligen Gesänge und dem geheimnisvollen Gebetsleben der Mönche, in das auch ihre Seele emporgetragen wurde, nur ungern und mit tiefen und nachhaltigen Erinnerungen wieder schieden.

Noch vor zehn Jahren waren die Benediktiner fast die einzigen Hüter des reichen Melodienschatzes St. Gregors. Mancher hat sie darum beneidet. Verächtlich konnte über sie nur reden,

Digitized by Google

der von ihrem Geiste und ihren Tönen nie berührt worden. Heute ist dem Neid und der Verkennung der Boden entzogen. Auf dem diesjährigen Straßburger Hochschulkursus für Kirchenmusik konnte der Generalpräses des Cäcilienvereins es offen aussprechen: „Die Einsicht ist von Jahr zu Jahr immer allgemeiner geworden, daß die traditionellen Gesangsweisen vor den gekürzten erhebliche Vorteile sowohl in wissenschaftlicher wie in künstlerischer Beziehung haben. Es gereicht zur herzlichen Freude, daß sich durch die päpstliche Initiative, näherhin durch die vatikanische Choralausgabe die Liebe zu diesem prächtigen Erbstück der musikalischen Kunst landauf landab wesentlich verstärkt und vertieft hat."

Das galt vorab von den Gesängen des Graduale, das bereits 1907 erschienen. Im vorvergangenen Jahr überreichte aber der Präsident der päpstlichen Choralkommission, der hochwürdigste Abt Dom. J. Pothier, in Begleitung seiner beiden Hauptmitarbeiter Dom Lucien David und Dom R. Andoyer auch das fertiggestellte Antiphonale bezw. Vesperale dem Heiligen Vater. Es war eine Weihnachtsgabe. Nach der Revue du Chant Grégorien drückte seine Heiligkeit den Überbringern seine hohe Genugtuung und Dankbarkeit für die mühevolle Arbeit aus und beglückwünschte sie zum glücklich beendeten Werke.

Der Unterschied zwischen den Melodien der Medizäa und der Vatikana ist in den Antiphonen des Vesperale nicht so durchgreifend, wie dies bei denen des Graduale der Fall ist. Nur die neueren Feste bringen für unsere Sänger meist unbekannte Weisen. Sie werden aber selten gebraucht werden können. Für die Einführung des Vesperale bestehen daher für die Ausführenden gar keine Schwierigkeiten.

Bemerkenswert ist, daß das neue Antiphonale eine dritte Singweise für das Te Deum enthält, die der einfachen, bisher gebräuchlichen sehr nahe kommt. Gerade sie dürfte besonders großen Chören zu empfehlen sein, weil die Wirkung bei ihr mächtiger sein wird als bei den mehr verzierten der ersten und zweiten Singweisen.

Möchten doch auch die Melodien der marianischen Antiphonen eine einfachere offizielle Fassung erhalten, ähnlich denen in der Solesmenser Choralausgabe. Es unterliegt ja wohl keinem Zweifel, daß die Melodien des Antiphonale etwa über dem Salve Regina oder Alma Redemptoris künstlerischer und empfindungstiefer sind als jene einfachen; für Volkschöre dürften sie aber doch zu neumenreich sein.

Reiche Auswahl herrscht jetzt in den Hymnengesängen. Zunächst ist manch wertvolle neue Melodie hinzugekommen. Dann aber wurden den öfters vorkommenden Hymnen mehrere Melodien beigegeben. Während beispielsweise in der Medizäa über dem Hymnus Iste Confessor nur eine Melodie notiert war, bietet deren jetzt die Vatikana acht. Für das Ave maris stella kannte die Medizäa auch nur eine. Heute haben wir Auswahl unter fünf verschiedenen Fassungen.

Es ist eine kindlich innige Weise, würdig der lieben Gottesmutter, der man unter den letzteren den Platz an erster Stelle einräumte. Sie wurde von den andern auch dadurch ausgezeichnet, daß sie über den ganzen Text ausgeschrieben wurde. Gemeint ist die folgende:

I.

1. A-ve ma-ris stel-la, De-i Ma-ter al-ma, At-que sem-per Virgo, Fe-lix coe-li por-ta.

2. Su-mens il-lud A-ve Ga-bri-é-lis o-re, Funda nos in pa-ce, Mu-tans Hevae nomen.

3. Sol-ve vinc-la re-is, Pro-fer lu-men cae-cis: Mala no-stra pel-le, Bo-na cuncta po-sce.

4. Monstra te esse matrem: Sumat per te pre-ces, Qui pro no-bis na-tus, Tu-lit es-se tu-us.

Digitized by Google

5. Vir-go sin-gu-lá-ris, In-ter omnes mi-tis, Nos cul-pis so-lú-tos, Mi-tes fac et ca-stos.

6. Vi-tam praesta pu-ram, I-ter pa-ra tu-tum: Ut vi-dén-tes Je-sum, Semper col-lae-témur.

7. Sit laus De-o Pa-tri, Summo Christo de-cus, Spi-rí-tu-i Sancto, Tribus honor u-nus. A-men.

Schon die Dichtung zählt seit alters zu den schönsten ihrer Art. Was hier der Text in so klarer und faßlicher Weise ausspricht, bewegt jedes Menschenherz. Merkwürdig ist, daß die Anrufung der ersten Strophe anfänglich nicht maris stella, sondern maris stilla, hieß, Meerestropfen, nicht Meeresstern. Den Schreibfehler ließ man freilich gerne stehen. Die gottbegnadeten Lobredner der seligsten Jungfrau brauchten nur aufzuschauen zu diesem in wunderbarem, mildem Lichte erglänzenden Sterne, und Herz und Mund floß ihnen über im Preis und in der Liebe der Herrin. Schaut auf zu diesem Sterne, rief St. Bernhard. Folget Maria und ihr entgleiset nicht. Fleht zu Maria und ihr verzweifelt nicht, denkt an Maria und ihr verirrt euch nicht! Wenn sie dich hält, dann strauchelst du nicht! Wenn sie dich beschützt, dann fürchte dich nicht! Maria, der Meeresstern, rettet dich!

Lange Zeit hielt man denselben Heiligen († 1153) auch für den Verfasser des Hymnus. Aber schon im neunten Jahrhundert bezeugen deutsche, englische und französische Handschriften diese Dichtung.

Die melodische Linie über der Dichtung bewegt sich in der ersten Kirchentonart. P. Kienle machte einmal darauf aufmerksam, wie verkehrt es sei, dem einen Kirchenton den Ausdruck der Freude und dem andern den der Trauer zuzuschreiben. Denn in einem jeden gibt es helle und fröhlich aufjubelnde Weisen und ein jeder kann ernst betrachten und trauernd klagen; aber jeder macht bei all diesem seine eigene Art geltend, gerade wie der strebende Jüngling, die zarte Jungfrau und der feste, ruhige Mann alle Töne der weiten Skala der Seelenstimmungen in verschiedener Weise in sich vernehmen und wie jedes Temperament anders lacht und anders weint.[1])

Unser Hymnus ist ein Beispiel, wie der erste Ton in einfach lieblicher Weise zu singen vermag und dabei doch voll inniger, zarter Freude sein kann. Das ganze Lied ist ja fast von syllabischer Schlichtheit. Nur die letzte Silbe von Vers 1 und Vers 3 empfing ein sinniges Melisma, das aber auch von besonderer Schönheit ist. Man lausche nur einmal beim Gesange, wie reizvoll das erste vom zweiten beantwortet wird. Die Art der Tonfolge in den beiden Gruppen — beim ersten gleitet die Melodie in leichtem Flusse zur Tiefe, um dann ein wenig zu steigen; beim zweiten hebt sie sich umgekehrt erst einige Stufen, um dann ruhig und andächtig hinabzusinken — das ist ein recht beliebtes choralisches Mittel, dessen schöne Wirkung man auch sonst gerne zu erzielen sucht.

Wollte etwa der Sänger durch die hochaufsteigende Melodie gleich zu Anfang Herz und Gemüt emporheben, dem mild strahlenden Licht der hehren Gottesmutter entgegen? Oder ist das ganze nur eine Adaptierung? Dann hatte, wer sie übertrug, eine sehr glückliche Hand. Wie beliebt die Melodie bald geworden, beweist Wagner damit, daß sie die ältere — im vatikanischen Antiphonale ist dies die an zweiter Stelle stehende Melodie — anscheinend bereits seit dem 14. Jahrhundert ganz verdrängte und von da als zum eisernen Bestande der Antiphonarien gehörig erscheint; vor allem aber erhelle dies daraus, daß sie zu Sequenzen verarbeitet wurde.

Zum Schlusse noch ein Weniges über eine etwas eigenartige Rhythmisierung des Liedes. Die Rhythmusfrage hat bisher noch wenige lichte Punkte. Wagner stellt in seiner Neumenkunde als Ergebnis seiner Forschungen fest, daß in der Neumenschrift die Virga und die Virga

[1]) Choralschule S. 140.

Digitized by Google

jacens eine Länge bedeuten, das Punctum aber eine Kürze. Das ist schon verschiedentlich in der kirchenmusikalischen Presse notiert worden, ohne aber dabei zu bemerken, daß dieses Resultat, auch wenn es unwidersprochen bliebe, für die vatikanischen Melodien und ihren Vortrag fast ohne jeden Einfluß bleibt. Für diese gilt nach wie vor der Grundsatz: Jede Note ist gleich lang zu singen. Ihren Rhythmus empfangen diese Melodien durch den Gegensatz von betont und unbetont, stark und schwach, und durch den Wechsel langer und kurzer Tongruppen. Nach benediktinischer Praxis liegt die rhythmische Betonung jedesmal auf der ersten Note von zwei- bezw. dreiteiligen Notengruppierungen. Das Graduale sagt einfach: Jede Neumengruppe macht ein Ganzes aus. Darin empfängt die erste Note jedesmal den stärksten Impuls, so daß die übrigen aus dieser herauszufließen scheinen.

Den Benediktinern mögen nun in der rhythmischen Betonung nicht gerade alle beistimmen. Ob zum Vorteile des Vortrages? Den allgemeinen Grundsatz aber von der gleichlangen Dauer aller Noten derjenigen Melodien, welche die Vatikana enthält, stimmt selbst Dr. Wagner bei, wenn er in seiner Neumenkunde schreibt: „Die quadratischen Zeichen und sind rhythmisch indifferent. Dasselbe gilt von Zusammensetzungen und ähnlichen, d. h. sie bestehen aus zwei oder drei Einheiten, die rhythmisch gleich sind. Es ist von großer Wichtigkeit, bei choralischen, zumal choralrhythmischen Fragen, die Neumen und die Quadratschrift (in dieser letzteren sind die Melodien der Vatikana niedergeschrieben) wohl auseinander zu halten. Beide sind rhythmisch nicht identisch und so lange die Kirche für ihre liturgischen Bücher an letzterer festhält, sollte man Versuche unterlassen, ihr Dinge aufzudrängen, die ihr fremd sind."[1]) Es ist also auch für unsern Hymnus keine Frage, in welchem Rhythmus er zu singen sei. Soviel verschlägt es nicht, ob man die Neume über der letzten Silbe des ersten und zweiten Verses nochmals mit einem Nebenakzente in der Mitte versieht.

Und doch zitiert L. Bonvin S. J.: „Umsonst versucht man für dieselbe einen passenden Rhythmus zu finden; sie widersetzt sich durchaus einem solchen Vorhaben."

Der Grund, den er aber hiefür anführt, ist nicht stichhaltig: Die Melodie sei ursprünglich auf einen andern Text mit anderem Versmaße gesungen worden. Er sagt ja doch selber, daß die Melodie verändert worden sei, verstümmelt, wie er meint. Wie viele andere herrliche Gesänge enthält aber das Antiphonale, die durchaus keine Originalstücke sind, bei denen trotzdem Akzentverschiebungen in Fülle zu konstatieren sind! Jeder aufrichtige Freund gregorianischer Kunst wird dagegen eine Rhythmisierung wie die folgende doch wohl als eine Verstümmelung des schönen Hymnus empfinden. (Man beachte den $^2/_4$-Takt):

A - ve ma - ris stel - la, De - i Ma - ter al - ma, At - que sem - per
Vir - go, Fe - lix coe - li por - ta.

Nichts steht im Wege, meint P. Bonvin, Hymnenmelodien, die dem Rhythmus ihres Textes folgen, in isometrischen (d. i. in den jetzt gebräuchlichen) Takten darzustellen. Doch, dem steht sehr viel im Wege! Warum denn ein solches Lied halb nach dem 13. und halb nach dem 20. Jahrhundert singen? Da möchte man doch lieber gleich nach einer modernen, in einem Zuge gefertigten Komposition greifen.

Die Tonfolgen des gregorianischen Chorals, bemerkt Emil Ritter richtig im Kunstwart, kann man in allen Kirchen klingen hören. Der seelische Gehalt wird nur im benediktinischen Gesang vollkommen lebendig. Wie kommt es doch, daß hochverehrte Autoritäten auf polyphonem Gebiete ganz zu versagen scheinen, wenn sie nach ihrem Geschmacke über gregorianische Kunst reden?

---

[1]) Neumenkunde S. 406 f.

Digitized by Google

Erhaltung und Pflege der Orgel.

Von Karl Schweitzer, Stadtpfarrer in Müllheim (Baden).

Mit Recht wird die Orgel die Königin der Instrumente genannt. Wie zeigt sie sich doch schon äußerlich in voller Pracht, wenn sie dasteht im Silberglanze der Prospektpfeifen und im Festgewand ihres reichgefaßten Gehäuses! Königlich ist auch ihr Beruf. Sie lädt nicht wie Klarinette und Fidel die Jugend zu fröhlichem Reigen ein, sie ruft nicht wie ihre Stiefschwester im Trubel des Jahrmarktes die Menschen zu den Freuden der Welt, nein, ihre Aufgabe ist die erhabenste, sie steht im königlichen Dienste des Allerhöchsten, und ihr allein unter allen Instrumenten weist die Liturgie einen Platz im Gotteshause und im christlichen Kultus an.

Und wenn sie ihre Stimme erhebt, klingt's da nicht bald lieblich, einschmeichelnd, bald bittend und flehend, bis sie mit der majestätischen Gewalt des vollen Werkes das Gotteshaus erbeben und mit den Fluten ihrer Tonmassen uns überschüttend die Seele ihre ganze Herrschergewalt fühlen läßt. „Wie eine Stimme aus der andern Welt schwebt sie in objektiver Ruhe, aber in himmlischer Würde und Majestät als Symphonie der Instrumente, ein Symbol der höchsten Harmonie über dem betenden und singenden Volke, sie spricht uns große Gedanken aus, würdig der Gottesworte, die sie begleitet." (Gietmann, Musikästhetik S. 195). So redet sie zu uns, wenn der Meister sie mit Künstlerhand vollendet hat. Und doch kommt für manches Werk nur zu rasch der Zeitpunkt heran, an dem nicht allein seine blanken Pfeifen blind geworden sind, an dem auch seine Stimme immer matter wird, bis da und dort ein Ton versagt oder ein klägliches Jammergeschrei uns zuruft, daß die Königin der Instrumente krank, vielleicht sterbenselend geworden ist.

Wenn so ein Jammerwerk schon in musikalisch-ästhetischer Hinsicht etwas Trostloses ist, und wenn es uns wehmütig berührt, daß es seiner kirchlichen Bestimmung nicht mehr recht dienen kann, ja sogar störend wirkt, so muß vor allem auch im Auge behalten werden, daß der rasche Verderb eines so kostspieligen Instrumentes zugleich einen großen finanziellen Schaden für die Kirchengemeinde darstellt.

Wohl geschieht von Seite mancher Kirchenbehörden alles, um die Gemeinden von vornherein vor Schaden zu bewahren. So ist z. B. für das Erzbistum Freiburg die strenge Vorschrift gegeben (Ordinariatserlaß vom 21. September 1895, Nr. 9274 b im Anzeigenblatt 1895, S. 211), daß bei Anschaffung von Orgelwerken, auch wenn die Kosten nicht durch Fonds- oder Kirchensteuermittel gedeckt werden, die Disposition durch den Oberstiftungsrat dem Erzbischöflichen Ordinariat vorzulegen ist. Ebenso hat auch die Erzbischöfliche Behörde unabhängige und unparteiische Orgelinspektoren für die einzelnen Bezirke der Bauämter bestellt, welche die eingegangenen Kostenüberschläge, Dispositionen, die zu restaurierenden sowie die vollendeten Werke einer fachmännischen Prüfung zu unterziehen haben. (Erlasse des Erzbischöflichen Ordinariats vom 10. März 1864, Nr. 2278, K. V. vom 8. März 1877, Nr. 1770, vom 19. August 1866, Nr. 6574.)

Wenn sich nun trotz aller angewandter Vorsicht bei Anschaffung der Werke dennoch bei einigen viel zu früh Mängel einstellen, so kommt es ab und zu davon, daß jene Organe der Kirchengemeinde — Pfarrer und Organist —, deren Obhut das kostbare Werk anvertraut war, ihre Pflicht zur Pflege und Erhaltung des Werkes nicht recht gekannt oder nicht recht ausgeübt haben.

Darum mag es vielleicht einem oder dem anderen unserer geehrten Leser von Interesse sein, einige kurze Angaben über Pflege und Erhaltung eines Orgelwerkes im Cäcilienvereinsorgan zu finden.

I.

Vor allem ist dafür zu sorgen, daß das Orgelwerk sich unter gutem Verschluß befindet, damit Unberufene nicht Zutritt zu demselben haben können.

Leider trifft man da und dort Kirchen, in denen der Zugang zur Orgelempore jahraus jahrein offen steht, so daß jedermann ungehindert zum Orgelwerk gelangen kann; selbst die einzelnen Orgelteile stehen nicht unter Verschluß, wie es sich gehört.

Eine unausrottbare Gewohnheit bequemer Organisten, besonders solcher, die nie spät genug kommen und früh genug von der Orgelbank verschwinden können, — ist das Offenstehenlassen

Digitized by Google

des Spieltisches. Da lagert sich bald der beim Kehren aufgewirbelte Staub ab, welcher dann in Verbindung mit Feuchtigkeitsniederschlägen den Tasten jenes schmutziggelbe Aussehen gibt, das man häufig bei den Klaviaturen beobachten kann. Sammelt sich der Staub zwischen den Tasten oder fallen gar Gipsstücke u. dgl. von der Decke in die Klaviatur und die darunter liegenden Teile z. B. Koppelungen, so werden sich bald durch Hängenbleiben der Tasten und Versagen der Koppelungen Störungen zeigen. Daß im offenstehenden Spieltische Spinnen ihr Gewebe bauen oder Motten sich einnisten können, welche dann die Filz- und Tucheinlagen zerfressen, ist leicht ersichtlich.

Ebenso wie der Spieltisch soll auch das Orgelgehäuse, das die Traktur, die Windladen und die Pfeifen enthält, stets verschlossen sein. Denn große und kleine Kinder haben oft ihre Freude daran, in das geheimnisvolle Innere eines Orgelwerkes einzudringen und dort ihre Entdeckungsreisen zu machen. Wie leicht können da Abstrakten zertreten oder zerrissen werden, wie leicht durch Anstoßen Wellenstifte oder Ventildrähte krummgebogen, pneumatische Röhren[1]) herausgerissen oder beschädigt werden, abgesehen davon, daß oft durch Mutwillen und Bosheit noch viel schlimmere Zerstörungen hervorgebracht werden! So ist es schon vorgekommen, daß herumziehende Kesselflicker und Zinngießer aus den Orgelwerken sich Zinnpfeifen als Arbeitsmaterial geholt haben; denn ein paar auf dem Boden glatt getretene Zinnpfeifen lassen sich bequem unter den Kleidern verbergen und unbemerkt zur Kirche hinaustragen.

Liegt das Gebläse außerhalb des Orgelgehäuses, dann ist auch da für guten Verschluß zu sorgen, da sich manche Blasbalgtreter dadurch die Arbeit etwas zu erleichtern pflegen, daß sie von den Steinen, die nach genauer Berechnung zur Beschwerung des Balges nötig sind, wegnehmen, so daß der Winddruck alsdann zu schwach wird und manche Register und Töne nur noch schlecht ansprechen.

Auch der Raum des Blasbalgtreters soll womöglich abgeschlossen sein, weil sonst Unbefugte die Tret- oder Pumpvorrichtung unsinnig in Bewegung setzen und diese oder gar das Gebläse beschädigen können. Überhaupt wende man dem Raume hinter der Orgel seine Aufmerksamkeit zu, pflegt dort doch mancher Unfug z. B. Bekritzeln der Wände mit unpassenden Sprüchen und Bildern stattzufinden.

Wird das Gebläse durch elektrische Kraft betrieben, so soll die Einschaltung unter Verschluß sein, damit nicht Unbefugte dasselbe in Tätigkeit setzen können.

II.

Ein großer Feind des Orgelwerkes ist auch Staub und Schmutz in jeder Form. Darum halte man vor allem den Mesner an, daß er beim Kirchenreinigen (vielleicht unter Benutzung von feuchten Sägspänen) möglichst wenig Staub aufwirbelt und dem unvermeidlichen Staub raschen Abzug durch Öffnen von Fenster und Türen verschafft.

Daß der Staub im Innern des Spieltisches und den Klaviaturen schadet, haben wir schon vorhin gesehen. Es empfiehlt sich, die Tasten ab und zu mit einem feuchten Tuch abzuwischen.

Eine Hauptlagerstätte für allerlei geradezu eckelhaften Schmutz pflegt die Pedalklaviatur zu sein. Daß der Organist seine Schuhe reinigt, ehe er das Pedal benützt, ist unerläßlich. Daß das Pedal nicht als Spucknapf oder als Müllkasten zur Ablagerung von Papierschnitzeln, Zündhölzern, Kerzenstumpen usw. benützt werden darf, ist selbstverständlich. Wenn ab und zu einmal eine Prise Schnupftabak — (wem fällt da nicht jener Organist ein, der zunächst seinen Fuß aufs tiefste C gesetzt und, während er des Basses Allgewalt lauscht, eine Prise aus seiner Dose nimmt, die ihm Inspiration zu einem kühnen Melodieschwung verleihen muß, bis er das „Füllhorn der Motive" wieder in Sicherheit d. i. in seine Rocktasche geschoben hat, wie ihn Stehle in seinen „Chorphotographien" S. 91 so köstlich geschildert hat) — zwischen das Pedal fällt, mag's dem Organisten verziehen sein, sofern sie ihm nur Anregung zu neuen, schönen Gedanken gegeben hat; besser freilich ist es, wenn Schnupftabak von der Orgel ferngehalten wird. Auf jeden Fall gehört auch der Boden unter der Pedalklaviatur von Zeit zu Zeit gereinigt; wenigstens sollte es gelegentlich durch den Orgelstimmer geschehen, damit nicht die Pedaltasten stecken bleiben.

Schlimme Folgen hat der Schmutz und Staub, der in das Innere der Pfeifen gerät. Da ist es manchmal Gips, der von der Kirchendecke fällt, bald sind es tote Mücken oder der

[1]) Über Röhrenpneumatik siehe P. Columban Brugger O. S. B., „Ein Beitrag zur Geschichte des Orgelbaues im XIX. Jahrhundert". Wyl, S. Gegenbauer, 1894.

Digitized by Google

Schmutz von Vögeln, der sich in die Pfeifen hineinsetzt, und die Folge davon ist, daß sie schlecht oder gar nicht mehr ansprechen. Man hat sich bei Zungenpfeifen damit geholfen, daß man die obere Öffnung der Schallbecher mit feinem Gazegitter versah, das aber mit der Zeit schadhaft wird und dann auch nichts mehr nützt. Auf jeden Fall müssen Vögel und Fledermäuse aus dem Innern der Kirche dadurch ferngehalten werden, daß man die Fenster und die anderen Öffnungen, durch welche sie einfliegen können, mit Drahtgitter schließt.

Besonders ist darauf zu achten, daß Glockenseile nicht zu nahe am Orgelwerk vorbeigeführt werden, da dieselben an den Wänden oder der Decke beim Läuten Verputz losschlagen, der in das Werk gelangen kann. Hat sich störender Staub in die Labien der Pfeifen oder auf die Zungen abgesetzt, so kann mit einem feinen Pinsel oder mit einer Federpose, unter Umständen auch mit einem dünnen Blechstreifen die Beseitigung desselben behutsam versucht werden.

Selbst in das Innere der Windladen kann der Staub eindringen und dort Störungen veranlassen. Die Eingangspforte für ihn bilden die Saugventile des Balges, von wo er seinen Weg durch die Kanäle bis in die komplizierten Gänge der Windladen und bis hinein in die Pfeifen findet. Darum muß auch besonders Sorge getragen werden, daß der Boden in der Nähe des Schöpfbalges oder der elektrisch betriebenen Ventilatoren möglichst staubfrei ist. Auch der Raum über der Orgel soll schmutz- und staubfrei gehalten werden, da besonders bei Holzdecken jeder Windstoß den Schmutz in das Orgelwerk jagen kann. (Auf einigen Kirchenspeichern finden sich jahrhundertalte Lager von Tauben-, Fledermaus- und Eulenguano, der im Pfarrgarten besser angebracht wäre als über dem Orgelraume). Ist Schmutz in die Windladen gekommen, so daß ein Ventil oder ein Kegel nicht recht schließt, dann kann oft schon durch behutsames Klopfen auf die Tasten das Hindernis beseitigt werden. Bei größeren Reparaturen in der Kirche empfiehlt es sich, das Orgelwerk staubdicht einzuschalen, oder dasselbe abzubrechen und nach Beendigung der Reparatur wieder aufzustellen. Bei Malerarbeiten sind die Pfeifen gegen Verschmieren mit Ölfarbe zu schützen.

III.

Schlimme Feinde der Orgel sind große Trockenheit und übermäßige Feuchtigkeit.

Bei großer Trockenheit ziehen sich die Zellwände und die Fasern des Holzes zusammen, sie „schwinden". Das zeigt sich besonders bei Schleifladen, so daß die Schleifen nicht mehr hermetisch schließen, wodurch die Pfeifen schwächer und verstimmt klingen. Dabei verschleicht sich der Wind in die nebenanliegenden Pfeifen und bringt sie zur Ansprache (Durchstechen). Durch Anziehen der Schrauben in den Pfeifenstöcken kann hie und da Abhilfe geschaffen werden. Rührt das Durchstechen davon her, daß sich die Kanzellenschiede losgelöst haben, dann muß schon der Orgelbauer helfen (cf. Töpfer-Allihn, Theorie und Praxis des Orgelbaues. S. 927.)

Eine Folge des Schwindens ist bei gedeckten Pfeifen das Hineinfallen des Stöpsels in die Pfeifen. Durch Anbringen von Einlagen unter das Leder des Stöpsels läßt sich abhelfen.

Ähnlich können auch die Spunden, welche die Windkästen der Schleifladen verschließen, undicht werden. Durch Antreiben der Verschlußkeile oder durch dazwischengelegte Lederstreifen können sie wieder dicht gemacht werden. Locker gewordene Stimmschieber oder Vorschläge der Holzpfeifen sind durch Schrauben wieder zu befestigen.

Starke Hitze macht das Holz rissig. Zeigen sich Risse im Holzwerk des Gebläses oder in den Kanälen, so verschleicht sich der Wind, was bei größeren Rissen durch zischendes Geräusch bemerkbar wird. Dasselbe zeigt sich auch, wenn Leimfugen aufgerissen sind. Sind solche Stellen leicht zugänglich, so können sie mit Schafleder im Notfalle auch mit starkem Packpapier überklebt werden, bis gründliche Abhilfe geschaffen werden kann.

Auf das Lederwerk (z. B. der Bälge) wirkt die Hitze insofern ungünstig ein, als sie den Fettgehalt des Leders vermindert und das Leder brüchig macht. Kleinere Risse in den Bälgen lassen sich durch aufgeleimte Lederstreifen dichten. Der Leim wird auf die rauhe Seite des Schafleders möglichst heiß und dickflüssig aufgestrichen und darauf das Leder mit einem in heißes Wasser getauchten, nicht zu nassen Tuche auf die zu verleimende Stelle aufgedrückt, so daß der überschüssige Leim hervorquillt und beseitigt werden kann (cf. Zellner, Vorträge über Orgelbau. Wien, Hartleben, S. 116.)

Sind Lederscharniere, wie sie sich bei den Fang- und Saugventilen der Schöpfbälge oder auch bei den Pfeifenventilen der Schleifladen finden, brüchig geworden und losgerissen, so können dieselben durch aufgeleimte Lederstücke wieder befestigt werden.

Digitized by Google

Bei elektrischer, durch Batterie-Schwachstrom betriebener Traktur ist auch Sorge zu tragen, daß die Elemente nicht austrocknen, oder daß die benützten Trockenelemente rechtzeitig wieder ersetzt werden. (Über Elektropneumatik siehe Ing. Ehrenhofer, Taschenbuch des Orgelbaurevisors. Graz 1909, S. 146 und Töpfer a. a. O., S. 703, ferner Zellner, Vorträge über Orgelbau. Wien, Hartleben, S. 83 ff.)

Auch zu großer Wassergehalt der Luft kann verschiedene Störungen verursachen, da durch Feuchtigkeit die Zellen des Holzes aufquellen. So kommt es, daß aufgequollene Tasten sich aneinander oder an den Leitstiften reiben. Dieser Fehler wird meist schon durch öfteres und reibendes Auf- und Niederdrücken der Tasten gehoben. Sind die Leitstifte verrostet, so sind sie mit Glaspapier abzureiben.

Bei Schleifladen gehen die Schleifen schwer, wenn sie verschwollen sind. Ein vorsichtiges Lösen der Pfeifenstockschrauben kann hie und da Hilfe bringen, ebenso das Einreiben der Schleifen mit Graphit.

Besonders unangenehm macht sich der Witterungseinfluß bemerkbar, wenn durch denselben die Wellen verdreht werden oder sich im Wellenrahmen spannen, oder wenn das Wellenbrett windschief wird. Bei jedem Witterungswechsel steigen entweder die Tasten mit ihren vorderen Enden so, daß sie an das Vorsatzbrett stoßen und die betreffenden Pfeifen zum Tönen bringen, oder die Abstrakten lassen nach und die Tasten senken sich so tief, daß sie nicht mehr genug Gang haben, um die Spielventile hinlänglich zu öffnen.

Durch Drehen der Stellschrauben kann die Klaviatur wieder reguliert werden, häufig jedoch gleicht sich beim nächsten Witterungswechsel der Fehler von selbst so ziemlich wieder aus. Es dürfen daher die Ledermütterchen nicht zu scharf angedreht oder gelockert werden. In ähnlicher Weise sind auch die Koppelungen zu regulieren, wenn sich dort Fehler gezeigt haben.

Daß das Leder begierig Feuchtigkeit in sich aufnimmt und dann beim Trocknen brüchig wird, ist bekannt. Die Abhilfe wurde oben angegeben.

Durch Feuchtigkeit quillt ferner auch der Leim auf, so daß geleimte Teile auseinanderfallen oder aufgeleimtes Leder beim Trocknen wieder abspringt. Durch erneutes Leimen kann der Schaden wieder gebessert werden.

Sollten bei der Röhrenpneumatik einzelne Röhren aus ihrer Befestigung gefallen sein, so lassen sie sich mit zähflüssigem Leim oder einem ähnlichen Klebmittel (z. B. Syndetikon) wieder befestigen; nur ist darauf zu achten, daß der Klebstoff nicht die Rohröffnung verstopft.

Da Metallteile bei Feuchtigkeit leicht oxydieren, können im Orgelwerk auch dadurch Störungen sich zeigen.

Messingteile, die Grünspan gezogen haben (z. B. die Zungen der Zungenregister), sind behutsam mit feinstem Glaspapier abzuschleifen, wobei jedoch acht gegeben werden muß, daß die Zungen nicht verbogen werden. Es ist deshalb immer besser, diese Arbeit dem Fachmann zu überlassen.

Zinnpfeifen mit starker Bleilegierung — besonders in alten Werken — setzen oft Bleioxyd an, das man am zweckmäßigsten daran läßt, da beim Reinigen an den angefressenen Stellen leicht Löcher entstehen können. Übrigens kann auch reines Zinn bei niedriger Temperatur durch Volumveränderung Beulen bilden (Zinnpest), die in graues, kristallinisches Pulver zerfallen.[1]) Wo das in größerem Umfang der Fall ist, muß das betr. Register erneuert werden. Solches Zinn ist jedoch nicht wertlos, denn beim Umschmelzen geht es wieder in seinen ursprünglichen Zustand über und kann auch wieder zur Herstellung von neuen Orgelpfeifen benützt werden.

Beim Anbringen von Lampen am Orgelgehäuse ist darauf zu achten, daß dieselben nicht zu nahe an die Prospektpfeifen kommen, weil letztere durch die Hitze verstimmt werden, durch die Verbrennungsgase oxydieren und ihren blanken Politurglanz verlieren.

Bei einigen elektrischen Anlagen sind auch die Kontakte zu reinigen, damit sich kein Oxyd ansetzt.

IV.

Wenn schon der Temperaturunterschied und der Feuchtigkeitsgehalt der Luft im Orgelwerk Störungen verursachen kann, so zeigen sich besonders schlimme Folgen dann, wenn eine bedeutende Temperaturerhöhung — etwa durch direktes Sonnenlicht — stattfindet, oder wenn Wasser oder

[1]) Die Zinnpest. H. Weyl in „Unsere Welt". Naturwissenschaftlicher Verlag, Godesberg bei Bonn. 1913, S. 790.

Digitized by Google

Schnee in das Orgelwerk eindringt. Es ist deshalb darauf zu achten, daß die Fenster, durch die etwa direktes Sonnenlicht in das Werk fallen könnte, durch farbiges Glas oder unter Umständen durch Vorhänge oder durch eine Bretterverschalung (besonders an Fenstern hinter der Orgel) abgeblendet werden. Auch durch transparente Anstrichfarben läßt das grelle Sonnenlicht sich mildern (vergl. den Artikel im Kirchensänger 1899 S. 80 „Über Orgelbau", in dem auf die Schädlichkeit der Rosette hinter der Orgel hingewiesen ist; ebenso: Internationales Regulativ für Orgelbau, Leipzig 1909, Breitkopf & Härtel, S. 5).

Heizkörper oder Gasflammen, die zu nahe am Werke angebracht sind, können dasselbe durch zu hohe Temperaturen ungünstig beeinflussen. Die eindringende Hitze wirkt nicht nur verderblich auf das Material, sie verdirbt auch die Stimmung der Orgel. Wirkt z. B. die Hitze der Sonne auf einige Pfeifenreihen ein, oder saugt das Gebläse Luft auf, deren Temperatur sich bedeutend von der in der Kirche befindlichen unterscheidet, so können manche unangenehme Störungen sich bemerkbar machen. Auch kalte Luft, welche in die wärmere Orgel gelangt, führt zur Verstimmung; kommt jedoch wärmere Luft in die kalten Kanäle, Windladen und Pfeifen, so beschlagen sich die Wände mit Feuchtigkeit, so daß alles darunter leiden muß. Dieser Übelstand zeigt sich besonders dort, wo das Gebläse unter das Dach gelegt wurde. Das Gebläse sollte deshalb niemals direkt unter die Ziegel gelagert, sondern durch eine Umkleidung oder Verschalung von Brettern oder Gipsdielen rc. geschützt werden.

Bei Aufstellung elektrischer Ventilatoren ist ebenfalls darauf zu achten, daß sie in einem Raume untergebracht werden, dessen Temperatur nicht stark von der Innentemperatur des Orgelwerkes abweicht.

Offenstehende Fenster oder schadhafte Dachbedeckung, durch welche Regen oder Schnee in das Orgelwerk kommen kann, sind nicht zu dulden, da dies sehr umständliche und kostspielige Reparaturen nach sich zieht.

Im übrigen ist besonders in feuchten Kirchen für eine ständige Lüftung Sorge zu tragen; jedoch darf das Orgelwerk dabei der Zugluft nicht direkt ausgesetzt werden (cf. J. G. Heinrich, Der Orgelbaurevisor, Weimar 1877, S. 59 ff.).

Ebenso ist es zu vermeiden, in eine neuerbaute Kirche sofort eine Orgel aufzustellen, da es wohl mindestens zwei bis drei Jahre geht, bis ein Neubau in allen Teilen so ausgetrocknet ist, daß die Feuchtigkeit dem neuen Orgelwerk keinen Nachteil mehr zufügt; ein bißchen Geduld hat schon manche Gemeinde vor größerem Schaden bewahrt.

Eine Heizung der Kirche mag auch für das Orgelwerk zum Vorteil sein, vorausgesetzt daß kein System benutzt wird, das die Luft allzusehr austrocknet, und wenn die Temperatur ziemlich konstant auf gleicher Höhe erhalten bleibt, so daß keine die Orgel schädigende raschen Temperaturwechsel sich einstellen. Ist die Luft im oberen Teil der Orgel viel wärmer als im unteren Teil, so ist eine Reinstimmung unmöglich (Musica Sacra, Regensburg 1883, S. 99).

V.

Auch aus dem Tierreich stellen sich Feinde der Orgel ein. Daß die Motten die Filzunterlagen und Tuchstreifen zerfressen, wurde schon oben erwähnt. Mäuse und Ratten benagen gerne das Leder, besonders wenn zum Schmieren von Metallteilen etwa Pflanzenöl oder Tierfett benützt und auf das Leder verschüttet worden ist. Gegen Motten müssen die bekannten Mittel, gegen Mäuse aufgestellte Fallen helfen.

Mücken, Käfer und andere Insekten, welche in die Pfeifen gefallen sind oder gar die Kernspalte verstopft haben, können die Pfeifen zum Verstummen bringen. Diese Hindernisse sind mit einem weichen Pinsel oder mit einem zugespitzten Hölzchen zu beseitigen, wobei jede Erweiterung der Spalte oder Veränderung des Oberlabiums sorgfältig zu vermeiden ist, da sonst leicht die Ansprache und die Stimmung der Pfeife darunter leiden könnte.

Selbst tote Vögel und Fledermäuse finden sich hie und da in den Pfeifen. Dieselben sind aus der ausgehobenen Pfeife zu entfernen, worauf die Pfeife wieder pünktlich in das Raster einzuhängen ist. Gegen das Eindringen solcher Schädlinge dienen Drahtgitter an den Fenstern und Öffnungen der Kirche. Zerbrochene Fenster sind möglichst bald wieder herzustellen.

Einer der schlimmsten Feinde ist der Wurm, d. h. Käferlarven, welche zahlreiche Gänge durch das Holz arbeiten und dasselbe so in Staub verwandeln, daß man oft lange gar nichts davon an der Oberfläche sieht. Kleine Häufchen von Wurmmehl weisen darauf hin. Daß solche

Digitized by Google

Holzteile nicht mehr winddicht sein können und einer raschen Zerstörung entgegengehen, ist klar. Solche wurmstichige Teile sind – wenn der Wurmfraß noch nicht zu ausgedehnt sich zeigt – baldmöglichst durch neue gesunde Stücke zu ersetzen, da sonst die Zerstörung des ganzen Werkes unaufhaltsam fortschreitet. Es ist bei Neuaufstellung eines Werkes auch darauf zu achten, daß der Boden, auf welchen die Orgel zu stehen kommt, wurmfrei ist, sonst wird wahrscheinlich der Wurm vom Fußboden in das Werk gelangen.

VI.

Auch unsachgemäße Behandlung des Orgelwerkes kann demselben in verschiedener Weise Schaden bringen. So nutzt z. B. das Pedalspielen mit genagelten Stiefeln die Pedaltasten sehr bald ab. Heftiger Stoß oder Schlag auf die Manualtasten oder das Herumtreten auf den Pedaltasten (z. B. beim Dirigieren, Notenausteilen, Lampenanzünden, Auskehren rc.) kann Abstrakten, Ventile oder Kegel aus ihrer Führung bringen oder Abstrakten, Federn und Drähte zerbrechen. Zerbrochene Abstrakten werden durch beiderseits angeleimte Abstraktenstücke wieder zusammengefügt. (Ausführlicheres darüber siehe Zellner, Vorträge über Orgelbau, Wien 1893, Hartleben, S. 120.) Zerbrochene Pedalfedern sind durch neue zu ersetzen (von denen einige vorrätig sein sollten), ebenso auch Ventilfedern der Schleifladen, was nach Wegnahme der Spunden leicht geschehen kann.

Gefährlich für ein Orgelwerk kann es auch werden, wenn mit offenem Licht darin herumhantiert wird. Wo elektrische Beleuchtung eingerichtet ist, empfiehlt es sich an einen Steckkontakt mit einer langen Leitungsschnur eine tragbare elektrische Lampe anzubringen, mit der die verschiedenen Teile des Orgelwerkes beleuchtet werden können.

VII.

Störungen können ferner da auftreten, wo Metallstücke sich aneinander reiben, sei es, daß ein Quicksen sich hören läßt oder daß die Beweglichkeit derselben erschwert ist, so z. B. bei den Scheren oder Spreizen der Magazinbälge, den Achsen der Seilrollen an Kastenbälgen oder bei den eisernen Armaturen der Schöpfbälge. Solche Teile sind von Zeit zu Zeit zu schmieren. Als Schmiermittel soll nicht ein beliebiges Pflanzenöl (z. B. Leinöl oder Ewiglichtöl) benützt werden, da solche Öle sich verdicken und verharzen, sondern Steinöl, wie es zum Schmieren von Maschinenteilen allgemein Verwendung findet. Auch bei den Ventilatoren, die viele Hunderte von Umdrehungen in der Minute machen, darf das Schmieren nicht vergessen werden.

Gelockerte Schrauben sind wieder fest anzuziehen, da sonst die Schraubenlöcher und die verbundenen Teile sich ausleiern.

VIII.

Dem Kalkanten ist einzuschärfen, daß er die Schöpfer nicht stoßweise in Bewegung setzt, sondern ruhig und gleichmäßig die Luft in das Magazin pumpt.

Polternde Geräusche beim Niedertreten von Balgtritten können durch Unterlegen von Tuchstücken (Säcken) gemildert werden.

Das Geräusch der Ventilatoren kann gedämpft werden, wenn die Ventilatoren in Nebenräume (jedoch nicht zu weit vom Werk weg) gestellt oder in einem aus schalldämpfenden Material gefertigten Kasten untergebracht werden.

IX.

Es kann auch vorkommen, daß sich störende Geräusche beim Orgelspiel zeigen, die nicht in einem Fehler des Werkes liegen. So kann z. B. eine schlecht befestigte Holzfüllung beim Spielen tiefer Töne in Schwingung versetzt werden und stark mittönen, ebenso können auch schadhafte Fensterscheiben mitklingen. Durch ordnungsgemäße Befestigung solcher Gegenstände läßt sich leicht Abhilfe schaffen.

Ja es kann sogar, wenn bei zu starker Belastung der Orgelempore (z. B. durch große Zahl der Sänger bei einem Kirchengesangsfeste) dieselbe sich ein wenig senkt, vorkommen, daß die Traktur in Mitleidenschaft gezogen wird und einige Heuler sich einstellen. Nach einer Entlastung der Empore wird der Fehler sich bald wieder ausgeglichen haben.

X.

Aus dem Gesagten geht hervor, daß in einem so komplizierten Werke, wie es eine Orgel ist, mancherlei Störungen sich zeigen können. Ebenso richtig ist aber auch, daß viele derselben verhindert werden können, wenn man ihre Ursachen rechtzeitig erkennt und sich die Mühe nimmt, die nötigen Vorsichtsmaßregeln zu treffen.

Digitized by Google

Eine Reihe von scheinbar großen Störungen hat oft nur eine geringe Ursache, so daß manchmal rasch und leicht geholfen werden kann, vorausgesetzt, daß man sich ein wenig in dem Mechanismus der Orgel auskennt.

Die meisten Störungen zeigen sich in der mechanischen Traktur und im Pfeifenwerke, bei alten Orgeln auch in den Windladen und im Gebläse. Zu den ersteren ist verhältnismäßig gut beizukommen und die Störungen sind, wenn man von der Klaviatur den Abstrakten nachgeht, verhältnismäßig leicht zu finden.

Da die älteren Orgeln auch meistenteils mit Schleifladen gebaut sind, so können Fehler in diesen Laden gewöhnlich leicht gefunden und verbessert werden.

Anders ist es bei den modernen Konstruktionen, bei den Kegelladen und bei den pneumatischen Einrichtungen. Diese sind viel komplizierter und in ihren inneren Teilen nur dem Fachmann zugänglich. Glücklicherweise kommen aber bei guter Konstruktion und bei solidem Material selten darin Störungen vor, deren Beseitigung alsdann Sache des Orgelbauers ist.

Einfache Abhilfen, z. B. Regulieren der Tasten, Abstellen von fortheulenden Tönen, Freimachen hängengebliebener Ventile, Wiedereinsetzung herausgefallener Wellenstifte, Flicken von Abstrakten, Geradebiegen verbogener Drähte, Einsetzen von Pedal- und Ventilfedern, Nachstimmen einzelner Töne, besonders der Zungenstimmen ꝛc. sollte jeder Organist im Notfall selber besorgen können.

In Fällen, in denen der Fehler nicht klar erkannt ist, oder wo es am Material, am Werkzeug und besonders an der Geschicklichkeit fehlt, experimentiere man nicht am Werke herum, sondern überlasse die Arbeit lieber dem Orgelbauer; denn es ist besser, die Gemeinde zahlt dem Orgelbauer einen Taglohn und das Fahrgeld, als daß etwas am kostspieligen Werke verdorben wird, so daß der Orgelbauer dann doch kommen und tagelang schwierigere Reparaturarbeiten vornehmen muß.

Fleißiges Benützen hält den Staub von der Orgel fern und erhält die Beweglichkeit der einzelnen Teile. Auch zeigen sich Fehler, die sich einstellen wollen, beizeiten und können beseitigt werden, ehe die Orgel wieder zum offiziellen Dienst gebraucht wird (cf. Fliegende Blätter für Kirchenmusik 1897, S. 45).

Auf alle Fälle ist es für das Werk gut, wenn ein Orgelbauer alljährlich vertragsgemäß die Orgel nachsieht und stimmt und dabei kleinere Fehler gleich beseitigt und auf größere Fehler die zuständige Stelle alsbald aufmerksam macht; freilich darf der Orgelbauer nicht zu denen gehören, die an einem Tage gleich zwei bis drei Orgeln „stimmen“ und für jede zirka zwanzig bis dreißig Mark in die Tasche stecken. Auch sollte etwa alle fünfzehn bis zwanzig Jahre ein Werk auseinander genommen, gründlich gereinigt und wiederhergestellt werden. Nach jeder Stimmung und kleineren Reparatur soll sich der Organist darüber verlässigen, daß sie richtig und gut erfolgt ist, und zwar bevor Zahlung geleistet wird.

Voraussetzung der Haltbarkeit eines Orgelwerkes ist gutes Material und solide Arbeit. Beides kann aber ein Meister nur dann liefern, wenn bei der Vergebung der Preis nicht zu sehr heruntergedrückt worden ist. Das niedrigste Angebot ist im Laufe der Zeit nicht immer das billigste (cf. Internationales Regulativ für Orgelbauer, Wien-Leipzig 1909, S. 37 und Töpfer, S. 933), und schließlich sollte der Orgelbau doch mehr als Kunst wie als Handwerk betrieben und bezahlt werden.

Hat eine Gemeinde das Glück, ein gutes Orgelwerk zu besitzen — es muß nicht immer eine „große Orgel“ sein —, dann soll man dieses Instrument auch zu schätzen wissen, zumal wenn es von seiten der Gemeinde unter großen Opfern angeschafft worden ist.

Wenn schon ein Handwerker auf sein Werkzeug etwas hält, dann wird auch ein gewissenhafter Organist auf sein „organon“ einen Stolz haben und ein guter Konservator desselben sein. Der um das österreichische Orgelbauwesen verdiente Ingenieur W. Ehrenhofer schreibt bei der Besprechung eines Werkes über Kirchenbau: „Erst wenn es allgemein erkannt sein wird, daß die Orgel ein außerordentlich wichtiges Element im Gottesdienst darstellt, dann wird man auch Zeit und Muße finden, sein Augenmerk auch auf dieses unentbehrliche Requisit zu lenken und den entsprechenden Einfluß zu üben verstehen“ (cf. Musica divina, Monatsschrift für Kirchenmusik, Wien 1913, S. 105). Dies gilt nicht nur für den Architekten, der beim Bau des Gotteshauses schon auf die Erstellung des Orgelwerkes Rücksicht zu nehmen hat, es gilt auch für den Pfarrer, in dessen Hände die Obsorge für das erstellte Werk gelegt ist. Laudate Dominum in organo ... et in cymbalis bene sonantibus! Ps. 150, 4—5.

Digitized by Google

Was bei einer Reform des Gesangunterrichts wohl zu beachten ist.

Von H. Fröhlingsdorf, Minden (Westfalen).

Eine erfreuliche Tatsache ist es zu bemerken, wie man gerade in letzter Zeit dem Gesangunterricht ein erhöhtes Interesse zuwendet. Das war aber auch sehr notwendig. Fand man doch in keinem andern Unterrichtsfach einen derartigen Mechanismus verbreitet — ich meine das ausschließliche Singen nach Gehör bis oben hinauf — als gerade im Gesangunterricht. Man hat sogar die Behauptung aufstellen können, daß die Art, wie in sehr vielen Schulen singen gelehrt würde, gar keinen Anspruch auf den Namen „Unterricht" machen könne. Da sind denn tatsächlich gewisse Anzeichen mit Freuden zu begrüßen, die darauf hinweisen, daß wir über kurz oder lang eine einschneidende Reform des Gesangunterrichts zu erwarten haben. Daß bei dieser Gesangsreform die in der Praxis gemachten Erfahrungen als Fundament benutzt werden, ist der Wunsch aller Gesanglehrer. Es sei mir daher gestattet, auf einige Irrtümer, die der Entwickelung unserer Gesangsmethode bisher hindernd in den Weg traten, hinzuweisen.

Der Name des Benediktinermönchs Guido von Arezzo wird in der Musikgeschichte allzeit einen hohen Klang behalten. War er es doch, der vor nun fast 900 Jahren, um den Gesangunterricht fruchtbarer als nach der bis dahin als Regel geltenden Methode des Gehörsingens zu gestalten, zuerst die Notierung der Töne auf und zwischen den Linien zeigte. Als dieses Mittel der räumlichen Versinnbildlichung der Töne ihm nicht den erhofften Erfolg brachte, als es seinen Schülern nicht gelingen wollte, sicher nach Noten zu treffen, da unterwies er sie im Gebrauch des Monochords. Während die Note den Ton graphisch versinnbildlichte, veranschaulichte ihn der Saitenklang des Monochords. Das Instrument wurde also der Dolmetsch der Notenschrift. Bei alledem mußte er später doch darüber klagen, daß die Schüler auch bei fortgeschrittener Bildung des instrumentalen Notbehelfs nicht entbehren konnten, daß sie immer wieder zum Monochord liefen. Bald hatte Guido das rechte Mittel gefunden, die musikalische Bildung seiner Gesangschüler zu vertiefen und zu verinnerlichen. Die sechs Silben ut re mi fa so la als lautsymbolische Zeichen für die Stufen des Hexachords brachten eine Lösung des vorliegenden Problems.

Obschon dieses System in einer Zeit entstand, wo man im allgemeinen innerhalb der Oktave mit den sieben Stufen der diatonischen Leiter auszukommen wußte und wo man es mit einem leicht übersichtlichen System zu tun hatte, so ist doch sehr zu beklagen, daß Guido dieses sangbare System nicht erweiterte, daß er es mit dem schwerfälligen Verfahren der Mutation verband. Dies forderte ein fortgesetztes Verlegen der Silben in der Weise, daß mi fa immer ein Halbtonintervall bildeten. So kompliziert hiedurch die Guidonische Singweise auch war, sie hat doch die Sänger vom Instrument emanzipiert, das logisch-begriffliche musikalische Denken angebahnt, die Blütezeit der Vokalmusik heraufgeführt und fast 700 Jahre sich der Alleinherrschaft erfreut. Daß diese Singweise aber allein mit der räumlichen Versinnbildlichung durch die Notenschrift nicht auskam, sondern mit unleugbarem Erfolge die lautsprachliche Versinnbildlichung heranzog, indem sie sangbare Symbole schuf und zu Gesangübungen benutzte, das wollen wir für die nachfolgenden Ausführungen festhalten. —

Die Erfolge der Aretinischen Singweise sind darin zu suchen, daß durch den Gebrauch dieser Silben eine feste Assoziation zwischen der Tonvorstellung und dem Tonnamen stattfand und daß die Schüler dadurch befähigt wurden, die Erfahrungen für die weitere denkmäßige Arbeit festzuhalten. Ohne den Gebrauch der Silben konnte von einem bewußten Singen nicht die Rede sein. Die Silben bildeten ein Unterscheidungsmerkmal für schwierige Verhältnisse und führten zu einer erstaunlichen Treffsicherheit. Wie schon gesagt, ist es sehr bedauerlich, daß Guido dieses sangbare System nicht so erweiterte, daß aus den Stufennamen Tonnamen wurden.

Erst in der Mitte des 17. Jahrhunderts wurde das aretinische Silbensystem von Kilian Hammer durch Hinzufügung der Silbe si verbessert. Wenn man nun weiter bedenkt, daß bereits 200 Jahre nach Guido durch Franco von Paris die graphische Notierung der Musik dadurch bedeutend gefördert wurde, daß er die Länge der Töne durch verschiedene Notenformen ausdrückte und daß sich von da ab unsere Notenschrift in verhältnismäßig kurzer Zeit bis zu ihrer jetzigen Vollkommenheit entwickelt hat, so daß also die lautsprachliche Symbolik hinter der graphischen weit zurückblieb: so muß man staunen, daß sich die aretinische Singweise bei den

Digitized by Google

genannten Mängeln (nur sechs Silben und Mutation) so lange behaupten konnte. Der Grund ist nur darin zu finden, daß man den Wert der sanglichen Tonnamen und des Solfeggierens für die gesangliche Bildung deutlich erkannt und schätzen gelernt hatte.

Doch auf die Dauer konnte sich diese Singweise nicht erhalten, da die musikalischen Tonverhältnisse sich über die Einfachheit der alten Diatonik hinaus bis zur vollendeten Chromatik entwickelt hatten. Da reichte dies Namensystem zur Bezeichnung aller Töne, für die Versinnbildlichung der Tonverhältnisse nicht mehr aus. In dem ursprünglichen sechsstufigen aretinischen System ut re mi fa so la gewann die Übung und sorgfältige Beachtung der Halbtonstufe mi fa eine derartige Bedeutung, daß sie überhaupt zur Bezeichnung des Halbtonschrittes erwählt wurde. Nach den Regeln der sogenannten Mutation mußte nun das ganze Namensystem bei den Übungen so verwendet werden, daß mi fa auch immer die Halbtonschritte begrenzte. Diese Verkünstelung der Guidonischen Singweise brachte Umständlichkeiten und Schwierigkeiten, die Lehrern und Schülern zur Qual wurden. Dazu kam noch der Umstand, daß die Silben, die ja den Versanfängen eines lateinischen Hymnus entlehnt sind, willkürlich und ohne Rücksicht auf die Versinnbildlichung der Tonverhältnisse gewählt waren, daß also Ganz- und Halbtonstufen nicht erkenntlich sind. Also nicht das Solmisationsmittel an sich, sondern die Unvollkommenheit des Solmisationsmittels, das den entwickelten Verhältnissen nicht mehr genügte, war der Grund, der den Verfall der Guidonischen Singweise herbeiführte. Zu bedauern bleibt, daß damit das an sich vernünftige Singen auf Tonnamen als Bildungsmittel in Mißachtung und Verfall geriet; denn die unsangbaren Tonbuchstaben konnten dafür keinen Ersatz bieten.

Um die lautsprachlichen und graphischen Tonsymbole auf gleiche Höhe zu bringen, griff man wieder zu den schon von Papst Gregor I. im 6. Jahrhundert verordneten Buchstaben des Alphabets. Sie boten ja tatsächlich mit ihren Abwandlungen cis dis ꝛc. eine Bezeichnung sämtlicher in der Musik vorkommenden Töne. Insofern hatten sie einen unbestreitbaren Vorzug vor den aretinischen Silben. Das ist aber auch der einzige! Wenn sie trotzdem für den Gesangunterricht, wenn auch nur ganz allmählich und nach hartem Kampfe, der sich bis ins vorige Jahrhundert hinzog, Eingang und Verwendung fanden, so sind daran in der Hauptsache die glänzenden Erfolge schuld, die mit dem Gebrauch der Note im Instrumentenspiel erzielt sind. Hierdurch geblendet und getäuscht, haben sich die Gesangmethodiker in den Wahn verstricken lassen, als sei für die Schüler das Notenbild das eigentliche elementare Denkmittel und der Tonname nur Notenname. — Darauf komme ich im nächstfolgenden Abschnitte noch näher zurück. — Das ist der verhängnisvolle Irrtum, der die bisherige offenkundige Unfruchtbarkeit des elementaren Gesangunterrichts gezeitigt hat; denn wenn es den weitaus meisten Instrumentenspielern nicht gelingt, die so oft gehabte gleichzeitige Noten- und Tonvorstellung so fest miteinander zu verbinden, daß sie sich gegenseitig in die Erinnerung rufen, so ist es doch klar, daß es noch viel schwieriger sein muß, dem Sänger, der kein Instrument spielt und dem keine Taste den Ton zum Klingen bringt, eine feste und direkte Verbindung zwischen Noten- und Tonvorstellung anzubilden. Wie dieses Ziel beim Spieler nur indirekt, im günstigsten Falle vielleicht schon durch Vermittlung der Spielbewegungsvorstellungen erreicht werden kann, so hat auch beim Singen ein vermittelndes Vorstellungselement mitzuwirken. Dieses Element ist naturgemäß der Tonname.

Viele Gesangsmethodiker — und es waren nicht die schlechtesten —, die die Erfahrung machten, daß die Verwertung der Note als Denkmittel in der Art, wie eben angedeutet, sich im Schulgesangunterricht als durchaus fruchtlos erwies, und die in dem Singen auf Tonnamen das naturgemäßeste musikalische Bildungsmittel erkannten, von unsern Tonbuchstaben aber absahen, weil sie in ihrer Gesamtheit keinen logisch und sachlich wohlgegliederten Organismus bildeten, der die nötigen Anhaltspunkte für das Erkennen der tonalen Beziehungen gewähren konnte, haben nach einem Ausweg gesucht. Dabei schütteten sie aber das Kind mit dem Bade aus. Sie entfernten sich von unserm Notensystem und gebrauchten statt der Note ein neues Denkmittel. Die beiden wichtigsten Methoden dieser Art sind die Ziffernmethode von Galin-Paris-Chevé und die Tonic-Solfa-Methode der Engländer, von denen die eine statt der Note die Ziffer und die andere die Silben do re mi ꝛc. als Denkmittel gebraucht. Sehr bemerkenswert ist es nun, daß in beiden Methoden vom ersten Schuljahr ab bis zum letzten fleißig die Namen der Stufen do re mi ꝛc. im Gebrauch sind. Der Hauptunterschied im Verhältnis zu den Notenlehrmethoden besteht aber darin, daß Zifferisten und Solfaisten ihre neuen Namen und Zeichen nicht für die musikalischen Töne, sondern für die Tonleiterstufen gebrauchen. Für diese neue Doktrin haben

Digitized by Google

beide also ihre Gründe, auf die ich hier, weil es zu weit führt, nicht näher eingehen kann. Es kann nicht bestritten werden, daß diese Stufenlehrmethoden dem Schüler eine nennenswerte musikalische Bildung zu vermitteln vermögen; denn es ist Tatsache, daß die Schüler der Zifferisten und Solfaisten eine überraschende Gewandtheit im Singen nach Stufenzeichen und im Singen auf Stufennamen erlangen. Die Voraussetzungen der Tonstufenmethodiker – kurz gesagt: nicht die Töne, sondern die Folge der Intervalle sind das Wesentliche, was eine Melodie bestimmt – scheinen also richtig zu sein. Das ist aber gar nicht der Fall; denn in ihrem Verfahren bewährt sich eine besondere Maßnahme als wirksamste logische Kraft, die von der Grundtheorie der Tonstufenmethodiker ganz unabhängig ist und ohne weiteres auf jede Notenlehrmethode übertragen werden kann. Nicht das neue vereinfachte Denkmittel der Zifferisten und Solfaisten, sondern die Art, wie sie es methodisch verwerten, ihre vernünftige Lehrweise, die erst die Sache, dann das Wort und zuletzt das Zeichen darbietet, ist die Ursache ihrer Erfolge.

Es ist bedauerlich, daß diese Stufenlehrmethodiker in der Annahme, das Erlernen der Note biete für den Schulgesangunterricht zu große Schwierigkeiten, die Note als graphisches Zeichen für den Ton fallen ließen. Hätten sie beachtet, daß nicht die Note an sich, sondern nur die bisherige falsche Verwertung der Note als Denkmittel schuld an der Fruchtlosigkeit des Gesangunterrichts war, und hätten sie unsere Notenlehrmethode nach denselben Grundsätzen und mit derselben Ausdauer, demselben Fleiß und Geschick ausgebaut wie ihre Stufenlehrmethode, so hätten wir heute für den Gesangunterricht eine Notenlehrmethode, mit der die günstigsten Unterrichtsergebnisse erzielt würden; das häßliche Wort „Singelend“ müßte noch erfunden werden. –

Es war also falsch, die Notenlehrmethode einfach aufzugeben und an deren Stelle durch Verwertung eines neuen Denkmittels eine Methode zu setzen, die zu einer Bildung führt, die dem Volke den Zugang zur fachgerechten musikalischen Weiterbildung verschließt. Die besten Didaktiker auf gesangmethodischem Gebiet sind immer in dem Punkte einig gewesen, daß die Verbesserung der Gesangmethodik besonders darauf auszugehen habe, das Erlernen der Noten zu erleichtern. Das ist und muß darum immer das Ziel jeder Verbesserung bleiben; ein besonderes Notierungssystem für das Volk darf somit gar nicht in Frage kommen.

Es ist aber auch gar nicht nötig, an unserer Notenschrift für die Zwecke des elementaren Unterrichts irgend etwas zu ändern. Sie kann sehr wohl für den Gesangunterricht fruchtbar gemacht werden. Die Notenschrift ist es ja auch nicht, welche die Entwickelung der Methodik des Gesangunterrichts aufgehalten hat. Was uns hindert, ist die für das Solfeggieren ungeeignete Benennung, an deren Stelle wir sangbare Namen für alle durch die Notierung bezeichneten Töne gebrauchen. Unsere Tonbuchstaben sind eben keine sangbaren Tonnamen; ja sie sind nicht einmal Tonnamen, sondern nichts als Notennamen. Daran ist, wie bereits gesagt, der landläufige Instrumentalunterricht schuld. Machen wir uns das einmal klar. Klavier und Note erscheinen dem kleinen Anfänger zunächst als ganz unvereinbare Dinge. Was bildet nun für ihn die Brücke zwischen Notensystem und Klaviatur? Der Tonname ist es, der hier hilfsbereit einspringt. Daß dieser Name der Tonname ist, sagt man dem Schüler allerdings nicht. Für ihn heißt es: So heißt die Note und so heißt die Taste. Die Noten und Tasten gleichen Namens gehören zusammen. Für die Noten deines Übungsbuches hast du die Tasten gleichen Namens anzuspielen! Für den Schüler sind also in diesem Falle die Tonnamen lediglich Noten- und Tastennamen. Das sprachliche Denkmittel, der Tonname, kommt also als solches hier gar nicht in Frage; es scheidet einfach aus.

Und im Gesangunterricht? Da wird es ähnlich so gemacht. Man beginnt mit der Note. Bald kann das Kind die Noten mit dem richtigen Namen lesen; das macht keine besonderen Schwierigkeiten. Die Erinnerung an den zugehörigen Ton, die Bedeutungsvorstellung, will sich aber nicht einstellen. Das Verständnis dafür, was die Noten und Namen bedeuten – und das ist doch für den Gesangunterricht die Hauptsache –, will sich nicht entwickeln. Darum kann das Kind auch den zugehörigen Ton nicht singen. Im Schulunterricht hat sich aus diesem Zustande vollkommener Hilflosigkeit eine eigene Gepflogenheit als Verlegenheitsprodukt entwickelt. Man spricht jetzt überhaupt nicht mehr von Tonnamen, sondern nur noch von Notennamen. Da heißt es denn heute fast durchweg im Gesangunterricht: Noten sehen und Töne singen. Daß die Töne auch Namen haben, kommt wenig in Betracht. All unser sonstiger Unterricht geht darauf hinaus, daß wir eine feste Assoziation zwischen der Schrift und dem Objekt herstellen; denn jedes geschriebene Wort soll sowohl das gesprochene Wort als auch den Gegenstand selbst reproduzieren. Warum sollte es im Gesangunterricht anders sein können? Auch hier muß die Note den Ton-

Digitized by Google

namen und damit den Ton reproduzieren. Man scheidet heute aber die Tonnamen systematisch aus und arbeitet einseitig auf eine direkte Assoziation zwischen Ton- und Notenvorstellung hin, weil man das Tonwort gering-, den bildenden Einfluß der Notenschrift hingegen überschätzt. Hieß es beim Instrumentenspiel: Note und Instrument, so heißt es im Gesangunterricht: Note und Stimme! Eine feste Assoziation zwischen den Vorstellungen der Töne und ihrer Namen wird deshalb auch selten erstrebt, kann auf dem eben bezeichneten Wege auch gar nicht erstrebt werden; denn wenn man mit der Note beginnt und dann fordert, die Übungen auf Notennamen singen zu lassen, so stellt man die Sache geradezu auf den Kopf. Man ignoriert vollständig die allen andern Unterrichtsfächern wohlweislich zugrunde gelegten psychologischen Grundsätze, nach denen erst die Sache, dann das Wort und zuletzt das Zeichen dargeboten wird. Auch im Gesangunterricht wäre es ein Leichtes gewesen, den natürlichen Zusammenhang zwischen Ton, Tonwort und Note zu wahren. Man hätte beachten müssen, daß der lautsprachliche Tonname hier seine Bedeutung als Vermittler zwischen Tonvorstellung und Note ebensowenig verlieren durfte wie auf andern Vorstellungsgebieten, wo das lautsprachliche Wort in Beziehung auf die Bedeutungsvorstellung seine Priorität gegenüber dem Schriftworte weder einbüßen darf noch einbüßen kann. Man hat hier aber die sekundäre Bedeutung der Noten verkannt und das für jedes geläufige Denken unentbehrliche Mittel, das Wortsymbol, vernachlässigt.

Dafür liegt nun ein triftiger Grund vor, der oben schon genannt wurde: Unsere Notennamen sind nämlich nicht sangbar und können deshalb gar nicht so verwendet werden wie die Solfanamen. Auf den ersten Blick erkennt z. B. jeder, daß sie zur Förderung einer guten Aussprache durchaus ungeeignet sind. Aussprache und gute Tonbildung aber stehen in engem Zusammenhange. Auch können die willkürlich gewählten Tonnamen c de e ꝛc. nicht als Tonworte angesehen werden, denn in ihrer Gesamtheit stellen sie kein einheitliches Werkzeug dar, wie es unsere Sprache für das begriffliche Denken ist. Sie sind also sowohl vom technischen, als auch vom logisch-grammatischen Standpunkte aus fast völlig wertlos. Sie sind darum aber auch nicht in der Lage, eine Forderung zu erfüllen, die man im Interesse eines fruchtbringenden Gesangunterrichts unbedingt an die lautsprachliche Tonsymbolik stellen muß: daß nämlich die lautsprachliche Symbolik gewisse Mängel der graphischen ergänze.

„Mängel unseres auch in dieser Arbeit so viel gepriesenen Notensystems?" höre ich da den einen oder andern Leser fragen. Ja! Unsere Notenschrift läßt uns völlig im unklaren, wo in den diatonischen Leitern die ganzen und halben Tonschritte zu suchen sind. Und gar erst der chromatische Zusammenhang der Tonverhältnisse! Da läßt uns unsere Tonsymbolik ganz im Stich. Die Enharmonik wird gar nicht berücksichtigt. Denken wir z. B. an gis und as! Wie grundverschieden sind beide in der Notierung, so daß ein enharmonischer Zusammenhang gar nicht mehr zu vermuten ist. Weil nun aber unser Notensystem wesentliche Unterschiede, die auf die Geläufigkeit des Denkens einen fördernden Einfluß üben können, nicht sinnbildlich veranschaulicht, so muß für einen fruchtbringenden Gesangunterricht unbedingt eine Lautsymbolik gebraucht werden, die, wie schon gesagt, die erwähnten Mängel der graphischen Symbolik ergänzt, die also z. B. den diatonischen und den chromatischen Halbtonschritt deutlich erkennbar macht. Nur so ist ein Denken und Begreifen der Tonverhältnisse, ein musikalisches Denken möglich. Unablässig ist der Geist bestrebt, die Objekte des Vorstellens zu vergleichen, zu unterscheiden und zu ordnen. Diesem Streben aber kommt im Gesangunterricht nur die Methode in zuverlässiger und sachgemäßer Weise entgegen, die zu unserm Notensystem eine Wortsymbolik verwendet, die

1. alle notierten Töne benennt,
2. sich zum Solfeggieren eignet,
3. die Gliederung der diatonischen Leitern erkennbar macht, indem sie ganze und halbe Tonschritte unterscheidet.
4. die chromatischen Stufen bezeichnet,
5. die enharmonisch verwandten Töne unterscheidet.

Wir sehen, zwei Umstände sind es besonders, die eine erfolgreiche Reform des Gesangunterrichts bisher vereitelt haben. Es hat uns an einem sangbaren und für das elementare musikalische Denken und Begreifen hinreichend tauglichen Tonnamensystem gefehlt. Sodann hat man sich zu allerlei zweifelhaften Versuchen verleiten lassen, die mehr von der Sache ab-, als zu ihr hingeführt haben.

Digitized by Google

Noch etwas anderes, sehr Wichtiges muß bei einer Reform des Gesangunterrichtes Berücksichtigung finden. Eine der wichtigsten Aufgaben des Gesangunterrichts wird es stets sein, die Kinder sachgemäß in den Zusammenhang der Dur-Tonart einzuführen. Dabei handelt es sich besonders darum, den Sinn und das Gefühl für die Tonalität, d. h. für die Beziehungen, die alle Töne einer Tonart zum Grundton haben, zu bilden und zu befestigen. „Ist das vielleicht bisher nicht berücksichtigt?" wird mancher fragen. Haben wir uns nicht redlich gequält, damit das Kind diese Beziehungen zum Grundton erkennen und begreifen und auch festhalten sollte? Finden wir denn nicht schon längst in allen bessern Gesangschulen einen planmäßigen und lückenlosen Lehrgang zur Erreichung dieses genannten Zieles?

Gewiß, das gebe ich gern alles zu. Ja, noch mehr! Ich weiß sehr wohl, daß man gerade dieser Seite des Gesangunterrichts namentlich in letzter Zeit ganz besondere Aufmerksamkeit zugewandt hat, daß man, um sicher zu gehen, ganz langsam, Schritt für Schritt zuerst Sekunden, dann Terzen und zuletzt Quarten angeschaut, gesungen, gelesen und sogar notiert hat. Dann folgten ausgiebige Treffübungen innerhalb dieses Tetrachords. Bei uns wurde nun das zweite Tetrachord von der Quinte bis zur Oktav in ähnlicher Weise wie das erste behandelt, beide Tetrachorde zusammengesetzt und die Tonleiter war fertig. Man geht bei diesem Weg von der Voraussetzung aus, daß die beiden Tetrachorde von gleicher Bildung seien. Das ist aber unrichtig und daher ist dieses Verfahren sinnwidrig, ja nachteilig. In andern Gesangschulen folgen auf die Behandlung der Quarte die der Quinte, Sexte, Septime und endlich die der Oktave, und man kam so zur Tonleiter.

Diese Notenlehrmethoden fassen die Tonleiter als eine arithmetische Reihe auf und behandeln sie demgemäß nach mathematischen Gesichtspunkten. Mit Hilfe des Ohres wird der Abstand der Töne gemessen und dann gelehrt, Sekunden, Terzen ꝛc. in korrekter mathematischer Folge zu treffen. Und die Erfolge dieser Treffübungen? Nur in seltenen Fällen führten sie nach unsäglichem Ach und Weh für Lehrer und Schüler zu einigermaßen befriedigenden Erfolgen. Ja, gerade diese Treffübungen brachten der Note und ihrer Verwendung im Unterricht viel Feinde und veranlaßten, daß mancher Gesanglehrer im bloßen Gehörsingen immer wieder den kürzeren Weg zum Ziele erblickte. Dieser beschriebene Weg kann darum nicht der richtige sein. Und er ist es tatsächlich nicht! Bei diesem Verfahren hat man das eigentliche Wesen der Tonart gänzlich außer acht gelassen. Dieses ist nämlich nicht in dem sekundenweisen Fortschritt ihrer Tonleiter zu suchen. Das Wesen einer Tonart beruht vielmehr darin, daß drei Grnnddreiklänge in derselben mit- und ineinander verwoben worden sind, der tonische, der Subdominant- und der Dominantdreiklang. Nur diese können daher die Elemente der Tonart sein. Wir können daher jede Tonart als einen Familienverband von drei Dreiklangsfamilien ansehen. Aus den Mitgliedern dieser drei Dreiklangsfamilien baut sich erst der stufenmäßige Zusammenhang der diatonischen Tonleiter auf. Die Tonleiter ist also nicht das eigentliche Wesen einer Tonart, sondern erst eine Erscheinung sekundärer Art. Die C-dur-Tonleiter entsteht z. B. aus folgenden Dreiklangsfamilien:

Tonischer Dreiklang	c	—	e	—	g	—	—	c.
Subdominantdreiklang	c	—	—	f	—	a	—	c.
Dominantdreiklang	—	d	—	—	g	—	h	—.
Summa: Diatonische Tonleiter	c	d	e	f	g	a	h	c.

Man hat also die Tonleiter als eine Familie anzusehen, in der die Tonika das Oberhaupt ist. Die Stufen des tonischen Dreiklangs bilden die vornehmste Gruppe in der Familie. Zu ihnen gehört die Grundstufe des Dominantdreiklangs, die mit zwei andern Familiengliedern eine besondere Dreiklangsgruppe bildet. Zwei andere Stufen bilden mit der Tonika selbst den Subdominantdreiklang.

Will man nun die Schüler auf einem sachgemäßen elementaren Wege in den tonalen Zusammenhang einführen, so hat man sie nacheinander mit den Dreiklängen im Zusammenklang bekannt zu machen und diese dann mehrstimmig zu üben. Dann werden je zwei miteinander verbunden, um zu Tetrachorden zu gelangen. Durch Verbindung aller drei Dreiklänge in Form einer Kadenz wird den Sängern alsdann der Gesamteindruck der Tonart vermittelt. Jetzt macht es keine Mühe mehr, die Schüler zu einem richtigen Singen der Tonleiter zu bringen und zu der Einsicht in die Beziehungen aller Töne zum Grundton zu führen. So, aber auch nur so kann der Schüler jedes Glied der Tonleiterfamilie genau kennen und seiner Bedeutung nach ver-

Digitized by Google

stehen lernen; nur so erfassen die Schüler das Wesen der einzelnen Stufen in ihrer ganzen individuellen Besonderheit, so daß sie sie nicht mehr miteinander verwechseln. Übrigens knüpfen gesangtechnische Übungen dieser Art an etwas an, was der Schüler schon mehr oder minder entwickelt mit in die Schule bringt, nämlich an sein Tonalitätsgefühl. Das hat der Schüler dadurch erworben, daß er schon mannigfach Musik hörte und sich selbst schon im Singen von Liedern versuchte.

Lehrt doch die Erfahrung, daß auch der ungenügend unterrichtete Mensch sich bald in eine bestimmte Tonart versetzt fühlt, wenn ihm nur deren Grunddreiklänge in einer kurzen Kadenz vorgespielt werden. Spielt man nicht aus diesem Grunde in der Kirche wenigstens ein kurzes Choralvorspiel, um das Tonalitätsgefühl zu wecken? –

Wir sehen also, wie berechtigt die Forderung ist, daß **bei einer Reform des Gesangunterrichts die Notenlehrmethode ihren Lehrgang nach den Gesichtspunkten der Tonalität einrichten muß.** Die Übungen eines solchen Lehrganges führen so tief in die klangverwandtschaftlichen Verhältnisse und die Tonalität einer Tonart ein, daß die Kinder wirklich heimisch darin werden und die Schule der qualvollen Treffübungen entbehren kann.

Wenn der Gesanglehrer nach diesem wirklich aus der Natur der Sache abgeleiteten Trefflehrverfahren unterrichtet, so wird das bisher so unbedingt nötige Instrument im Gesangunterricht immer entbehrlicher. Er wird bald wie die englischen Solfaisten, deren Lehrgang nach den Regeln der Tonalität sich aufbaut, nur mehr mit der Stimmgabel vor seine Schulklasse treten.

Fassen wir das Gesagte in kurze Sätze zusammen, so müßten unsere Forderungen an eine neue Gesangmethode lauten:

1. Unsere gebräuchliche Notensymbolik muß im Schulgesangunterricht beibehalten werden.

2. Im Lehrverfahren muß eine sangbare und logisch aufgebaute Namensymbolik so ausgiebig und zweckmäßig gebraucht werden, daß die Schüler zu musikalischen Tonbegriffen und zum musikalischen Denken gelangen.

3. Eine gründliche Einsicht in die musikalischen Kunstformen muß durch einen nach den Gesichtspunkten der Tonalität geregelten Lehrgang sichergestellt werden.

Falls die in vorliegender Arbeit aufgestellten Forderungen bei einer Reform des Gesangunterrichts Berücksichtigung finden, so wäre damit die Vorbedingung geschaffen, die vermuten läßt, daß sich beim Unterricht nach einer solchen rationellen Methode im Schüler im Laufe der Jahre ein absolutes Tongefühl entwickelt. Warum sollte man an dieser Möglichkeit, die sich psychologisch leicht nachweisen ließe, zweifeln? Mit einem „Ich glaube nicht daran!“ kann und darf man über eine so wichtige Seite des Gesangunterrichts nicht hinweggehen. Oder stecken wir in der Schule tatsächlich so tief im „Singelend“, daß wir es gar nicht glauben können, daß dieses höchste Ziel des Gesangunterrichts überhaupt erreichbar sei? Beachte man doch, daß unsere bisherige Notenlehrmethode gar nicht geeignet war, feste Vorstellungsverbindungen zu schaffen und daß es daher an hinreichender Erfahrung mangelt, um sicher übersehen zu können, welche Kraft genannten Vorstellungsverbindungen innewohnt. Allerdings müßte zur Erreichung dieses hohen Zieles beachtet werden, daß alle Melodien in der Tonart notiert sind, in der sie gesungen werden sollen. Darum sind jene Liederhefte und Gesangbücher, die in der falschen Annahme, daß in der Schule nur Tonarten mit keinem oder nur einem Vorzeichen gelehrt werden könnten, alle Lieder nur in c-, g- oder f-dur notieren, zu verwerfen; denn sie verlangen, daß oft in einer andern Tonart als in der notierten gesungen wird und sie arbeiten so der Entwickelung des absoluten Tongefühls schnurstracks entgegen. Bei einer Reform ist diese Forderung leicht zu berücksichtigen. In den letzten Tagen ging mir ein im Verlage von Th. Fuendeling, Hameln und Leipzig, erschienenes Liederbuch „Liederborn“ zur Beurteilung zu. Die Herausgeber Hogrefe und Stolte, zwei erfahrene Gesangpädagogen, haben in dem Buch einen Weg beschritten, der elementar im wahrsten Sinne des Wortes genannt werden muß, auf dem sie den Schüler in das Verständnis und in die Beherrschung der Notenschrift einführen wollen. Hier ist mit dem erfolglosen Brauch, neben dem Liederkursus einen zu diesem in keiner Beziehung stehenden Kursus von Elementarübungen laufen zu lassen, gründlich gebrochen. Im Liederborn lösen die Liedübungen den wesentlichsten Teil der formalen Aufgaben. Die noch nötigen besonderen Elementarübungen – eine ganz mäßige Zahl – sollen mit dem Liederkursus verwoben werden, so daß diese Übungen die bei den Liedübungen gewonnenen formalen Ergebnisse befestigen und vertiefen. Die Herausgeber ordnen daher Liedstoff und Elementarübungen auf der Grundlage der leitereigenen Dreiklänge und der Klangverwandtschaft der Töne. Da baut sich alles Schritt für Schritt, ganz

Digitized by Google

lückenlos auf. Ja, man fühlt es überall: Die Herausgeber sind ihrer Sache sicher! Hier gibt's keine Schulfuchserei! Beim Unterricht nach dem im „Liederborn“ zugrunde gelegten Grundsätzen muß das Interesse des Kindes von Stunde zu Stunde wachsen. Mit einem solchen Liederbuch kommt man sicher zum Ziel und — das glaube ich ganz sicher — allmählich auch zum absoluten Tongefühl. Der Lehrer hat nur darauf zu achten, daß Lieder und Übungen immer in der notierten Tonart gesungen werden. Wäre es da aber vom Gesanglehrer nicht eine große Torheit, wenn er Maßnahmen, die ohne jede besondere Mühe beachtet werden können und die die Entwickelung des so schätzenswerten absoluten Tongefühls begünstigen, verabsäumen wollte?

Ich habe versucht, nach einem Rückblick auf die Entwickelung unserer Gesangmethode die den Gesangunterricht schädigenden Irrtümer und Irrwege anzuführen. Dahin sind zu rechnen: die Vernachlässigung des Singens auf Tonnamen, die Stufentheorie, die grundsätzliche Ausschaltung des Tonnamens und das einseitige Hinarbeiten auf eine direkte Assoziation zwischen Ton- und Notenvorstellung und eine mathematisch ausgetüftelte Trefflehrweise. Das Verdienst, genannte Irrtümer aufgedeckt zu haben, gebührt dem Gesanglehrer Karl Eitz in Eisleben. Er hat die Lösung der elementaren musikalischen Erziehungsfragen zu seiner Lebensaufgabe erwählt. Eitz hat eine Lautsymbolik aufgestellt, die wegen ihrer logischen Folgerichtigkeit in der Konstruktion allen genannten Anforderungen genügt. Ein Suchen nach einer brauchbaren Notenlehrmethode wäre also unnötig. Die mit der Eitzschen Methode gemachten Erfahrungen, auch von ganz mittelmäßig veranlagten Lehrern, haben das aufs glänzendste bewiesen. Um das geniale Eitzche Meisterwerk näher kennen zu lernen, sei das Studium der „Bausteine“ von C. Eitz (Verlag Breitkopf & Härtel, Leipzig), denen viele Gedanken dieser Arbeit entnommen sind, herzlichst empfohlen. Den „Bausteinen“ ist zum Schluß ein reichhaltiges Schriftenverzeichnis über Tonwortschriften, grundlegende wissenschaftliche Schriften rc. beigefügt. Der Leser wird dann ganz sicher auch zu dem Urteil kommen, das der berühmte Professor Dr. Kretzschmar in Charlottenburg nach Studium der Eitzschen Erfindung fällte:

„Das Tonwortsystem von Eitz ist ein logisches Meisterwerk, seit Guido von Arezzo die größte theoretische Tat auf dem Gebiete der Gesangmethodik.“

Wenn man an maßgebender Stelle mit mir darin einig ist, daß die genannten Irrtümer gehoben und daß die Irrwege verlassen werden müssen, so ist meines Erachtens eine Reform des Gesangunterrichtes zu erwarten, die der Schule und somit dem ganzen Volke zum Segen gereichen wird.



Die Kirchenmusik an höheren Knabenschulen.

Bemerkungen aus der Praxis.

Von M. Steege, Kgl. Gymnasialgesanglehrer in Neustadt (Westpreußen).

Der preußische Ministerialerlaß vom 21. Juni 1910 schreibt für den Gesangunterricht in den höheren Knabenschulen vor, daß aus den Klassen IV—I ein gemischter Chor zu bilden ist. Für diesen sind wöchentlich drei Gesangstunden festgesetzt, jedoch darf kein Schüler an mehr als zwei Wochenstunden teilnehmen. An einzelnen Anstalten unserer Provinz, auch die ungefähre Zahl derselben entzieht sich meiner Kenntnis, ist aber nicht nur dem weltlichen Liede, sondern auch der Musica sacra ein bescheidener Platz eingeräumt. Als besondere Einrichtung besteht hier ein Kirchenchor, für den eine wöchentliche Übungsstunde angesetzt ist. Dieses scheint an solchen Anstalten der Fall zu sein, die wenigstens zur Hälfte von katholischen Schülern besucht werden. Der Grund dafür, warum gerade an diesen Anstalten jene Einrichtung geschaffen ist, dürfte nicht schwer zu finden sein, wenn man bedenkt, daß in solchen höheren Knabenschulen, wo die katholischen Schüler in der Minderheit sind, es schwer halten würde, einen wenigstens einigermaßen guten Chor zusammenzustellen. Die guten Sänger werden vor allen Dingen dem gemischten Chor zugeteilt, weil diese Stunden dem lehrplanmäßigen Unterricht eingefügt sind, während die Kirchenchorstunde eine Extrastunde für den Gesanglehrer bedeutet, die dafür aber auch besonders honoriert wird. Immerhin dürfte es an Vollanstalten nicht schwer fallen, wenigstens

Digitized by Google

in den Männerstimmen außer jenen Sängern noch andere zu finden, die allen Anforderungen, die der Gesangunterricht an sie stellt, genügen. Ich habe dieses noch immer bestätigt gefunden, ja, ich mußte sogar Tenöre und Bässe zurückweisen. Anders dagegen verhält sich die Sache bei den Knabenstimmen. Bei der Auswahl dieser auf jene Bestimmung, daß kein Schüler an mehr als zwei Wochenstunden teilzunehmen hat, Rücksicht zu nehmen, erscheint fast unmöglich, selbst, wenn man die besten Sänger der Sexta und Quinta hinzunimmt. Hier spielt wieder die Mutation übel mit. Hat man den Chor zu seiner Zufriedenheit eingesungen, so ist man bald wieder infolge der genannten Erscheinung genötigt, Sänger vom Chore auszuschließen, so daß die Zahl der Sopranisten und Altisten im Laufe des Jahres fast bis auf den „Nullpunkt" zurückgehen würde. Es wird ja sicherlich nicht zum Schaden der Knaben sein, wenn sie wöchentlich eine Stunde mehr singen. Außerdem sind diese Schüler auch nicht so mit Nachmittagsunterricht belastet als die oberen Klassen, die außer der Übungsstunde für Tenor und Baß noch fakultatives Zeichnen an unserer Anstalt während des Nachmittags haben. Dazu kommen noch Schülervereine wie Orchester-, Turn- und Stenographenvereine, die ihre Übungsstunden auch auf den Nachmittag legen müssen.

Zu Beginn des Schuljahres zählt der hiesige Kirchenchor ungefähr 45 Schüler, die im Laufe eines halben Jahres infolge des Stimmwechsels bis auf ungefähr 38 Schüler zurückgehen, so daß im Oktober wieder eine „Einstellung von Rekruten" stattfindet, wenn der Chor nicht am Ende des zweiten Semesters an die Grenze der Unfähigkeit anlangen soll.

Da die wöchentliche Übungszeit infolge der Kurzstunde 45 Minuten dauert, so heißt es, jede Minute ausnützen. Ich beschränke mich deshalb auf das kleinste Maß von Bemerkungen und gebe nur eine ganz kurze Notiz über den Komponisten. Daß ich den neueintretenden Schülern aber auch kurz den Text der lateinischen Singmesse erläutere und ihnen erkläre, warum die einzelnen Teile in der vorgeschriebenen Weise zu singen sind, will ich noch bemerken. Es muß eben soviel Zeit übrig bleiben, um ein verständnisvolles Singen zu erzielen.

„Wer singt, betet doppelt", sagt ein Sprichwort. Aber dieses Sprichwort ist doch wohl nur in beschränktem Maße richtig; denn, wie das bloße Lippengebet als eine „Erhebung des Gemütes zu Gott" nicht angesehen werden kann, so hat auch der Gesang, der nicht Rücksicht auf die Herausarbeitung des „seelischen Akzentes" nimmt, der ohne Beachtung des Rhythmus und der dynamischen Zeichen vorgetragen wird, seinen Zweck auf die Zuhörer verfehlt. Der Kirchengesang soll den Gottesdienst feierlicher gestalten, die Gläubigen andächtig stimmen und ihre Herzen zu Gott erheben: Sursum corda. Daraus ergibt sich nun auch die Frage: Welche Tonstücke sind für den Vortrag im Gotteshause geeignet? Das Motu proprio vom 22. November 1903 gibt uns darüber Aufschluß, so daß von einer weiteren Erörterung abgesehen werden kann.

Für die Auswahl der Tonstücke sind ja wohl die Feste im allgemeinen selbst maßgebend. Denken wir nur an Weihnachten, und sofort steigt in uns die Erinnerung an eine ganze Reihe von Liedern auf. Können wir uns das Osterfest ohne das jubilierende „Christus ist auferstanden" denken? Sind mit dem Pfingstfest nicht die Lieder zum Heiligen Geist, mit Fronleichnam nicht die Hymnen „Lauda Sion" und „Pange lingua" verbunden? Diese Melodien ergeben sich aus den Festen selbst und bilden aber nur einen Teil des für die ganze heilige Messe notwendigen Gesanges. Bei der Verteilung des anderen, ohne Rücksicht auf das Fest zu wählenden kirchenmusikalischen Stoffes, mache ich drei Abstufungen: Kompositionen für große, kleinere Feste und gewöhnliche Sonntage. Während des ganzen Kirchenjahres werden zu Gehör gebracht: Der gregorianische Choral, polyphoner und Volksgesang. An großen Feiertagen kommen die Meisterwerke der alten Meister, Palestrina, Orlandus Lassus u. a., zur Aufführung. Aber auch den neueren Tonsetzern wie Rheinberger, Stehle und Joseph Renner gebe ich gern das Wort. An denjenigen Anstalten, an denen ein Schülerorchester besteht, kann eine Heranziehung dieses zu einer Instrumentalbegleitung erwogen werden. An der hiesigen Anstalt besteht ein Schülerorchesterverein, mit dessen Unterstützung es möglich war, die Stehlesche „Salve Regina-Messe" mit Orgel- und Orchesterbegleitung aufzuführen. Da aber die Einübung eines solchen Werkes längere Zeit in Anspruch nimmt, so daß man gezwungen ist, ausnahmsweise einige besondere Übungsstunden

Digitized by Google

anzusetzen, sehe ich möglichst von einer Instrumentalbegleitung ab, so daß solche Aufführungen nur aus ganz besonderen Anlässen erfolgen. Die Kirchenmusik der kleineren Feste setzt sich aus einfacheren Kompositionen zusammen. An den Sonntagen des Jahres werden entweder vierstimmige geistliche Lieder oder Motetten gesungen. Um Abwechselung zu schaffen, werden auch die einstimmigen deutschen Singmessen vorgetragen. Die einstimmigen Choräle werden in der Schulmesse an den Dienstagen und Freitagen des Jahres gesungen. Wieviel Gelegenheit bieten nicht die Marienfeste, um der Verehrung der allerseligsten Jungfrau im Liede Ausdruck zu geben. Am Allerseelentage oder beim Requiem trägt ein eigens dazu gebildeter Männerchor entweder das vierstimmige „Miserere" oder ein einstimmiges Requiem vor. Leider ist es nicht an allen Anstalten möglich, einen Männerchor zusammenzustellen, so daß man sich mit einstimmigen Gesängen bescheiden muß.

Jedenfalls bietet der Cäcilienvereinskatalog, der jedem Chordirigenten als Wegweiser zu empfehlen ist, eine solche Auswahl, daß man niemals in Verlegenheit über das Was geraten kann. Auch gibt das Cäcilienvereinsorgan in seinen Berichten über die Aufführungen einzelner Cäcilienvereine soviel Anregung, daß man auch hier Stoff genug für das ganze Jahr findet.

Nicht nur auf diese eine Chorstunde darf man die Kirchenmusik beschränken, sondern man hat auch Gelegenheit, ihr in den Übungsstunden des gemischten Chores Raum zu geben. Es werden ja auch hier geistliche Lieder und Motetten von Komponisten eingeübt, die für den Vortrag in der Kirche geeignet sind. Auch Gesänge der alten Meister, ich denke hier an „Adoramus te" und „O bone Jesu" von Palestrina, werden im gemischten Chor geübt, so daß dann später die Einübung im Kirchenchor viel weniger Zeit in Anspruch nimmt. Wenn die Arbeit in beiden Chorstunden Hand in Hand geht, so hat man im Laufe des Jahres eine Menge kirchenmusikalischen Stoffes bewältigt, daß man für die einzelnen Feste eine gute Auswahl hat. Wenn unser Gesang auch nicht dieselbe Wirkung hat, wie der des 4. Jahrhunderts im Dome zu Mailand, durch den Augustinus zu seiner Bekehrung veranlaßt wurde, so wollen wir wenigstens nach Kräften dazu beitragen, daß die Kirchenmusik wieder ihr früheres Ansehen zurückerhält, daß sie unentbehrlich in der Kirche wird. Ein gutes Stück Arbeit ist hier noch zu leisten. St. Cäcilia helfe uns dabei.



Vereins-Chronik.

1. Aus dem Diözesan-Cäcilienverein Freiburg.

Rotenfels, 29. Januar. Ein neuer, lebenskräftiger Zweig am Baume des Cäcilienvereins ist seit einem Jahre der Cäcilienverein **Wagshurst** im Kapitel Ottersweier geworden. Im Anfang des Jahres 1913 gegründet, hatte der Verein schwere Zeiten durchzumachen. Durch Sängerflucht verlor der Kirchenchor sämtliche Männerstimmen und einen Teil der Mädchenstimmen. Ob die Sängerflucht mit der Landflucht zusammenhängt, konnte der Berichterstatter nicht erfahren. Nur elf tapfere Mädchen blieben dem Chore treu. Leider bekam auch der Organist das Fluchtfieber und am Montag vor Pfingsten hatte zwar die gute Orgel einen Orgeltreter, aber keinen Orgelspieler mehr. Doch durch glückliche Umstände, fast dramatisch, erhielt man einen tüchtigen Laienorganisten, sechs tapfere junge Männer, die des Kaisers Rock mit Ehren getragen, stellten sich zur Verfügung des Chores — und so treibt das junge Reis am Baume des Cäcilienvereins kräftig. Durch weitere Kräfte vermehrt singen nun 21 Stimmen das Lob Gottes nach den Weisen des Cäcilienvereins. Möge die Vorbereitung auf die zu erwartende Primizfeier die Sänger und Sängerinnen stets ermuntern und stählen im schönen Berufe.

Möge der hochwürdige Herr Pfarrer Leiser dann für seine vielen Mühen einen herrlichen Lohn finden im Festesjubel des neuen Vereins an dem Freudentage einer Primiz für die ganze Pfarrei.

Quittung. An Jahresbeiträgen für den Diözesanverein erhalten von Jöhlingen für 1912 und 1913, Offenburg 1910/13, Mannheim 1913, Grenzach 1912 und 1913, Mundelfingen 1913, Lindenhof-Mannheim 1913, Rotenfels 1913, Bischweier 1913, Nach 1913, Ebersteinburg 1913, Durmersheim 1913, Wagshurst 1913. Vivant sequentes. Dekan Dr. Wehrle, Diözesankassier, II. Diözesanpräses.

2. Diözesan-Cäcilienverein Metz. Herr Ehrendomherr Louis Scherrier, der von 1910—1912 das Amt eines Diözesanpräses des Metzer Diözesan-Cäcilienvereins führte, ist am 17. Januar 1914 gestorben. Der Allgemeine Cäcilienverein erinnert sich in dankbarer Pietät des Eifers und der Arbeit, die der Ver-

Digitized by Google

storbene im Dienste unserer Ideale einsetzte. R. I. P. Der in Metz erscheinenden „Lothringer Volksstimme" (Nr. 18 vom 22. Januar 1914) entnehmen wir über seinen Lebensgang folgende Angaben:

„Herr Scherrier wurde 1846 zu Saaralben in Lothringen geboren. Nachdem er 1870 zum Priester geweiht war, war er nur kurze Zeit in der Pfarrseelsorge als Kaplan von Wolmünster (Kreis Saargemünd) tätig. Schon im Jahre 1871 finden wir ihn als Lehrer an der Studienanstalt (Collège) Sankt Augustin (heute „Bischöfliches Gymnasium") in Bitsch, wo er den größten Teil seines Lebens zubringen sollte. Als 1898 der bisherige Leiter und Direktor der Anstalt zum Superior ernannt wurde, erhielt Herr Scherrier den Titel Direktor. 1906 verließ er die ihm so lieb gewordene Anstalt, die ihm zu einer zweiten Heimat geworden war, und wo er wohl gehofft hatte, seine Tage zu beschließen. In der Einsamkeit verbrachte Herr Scherrier die letzten sieben Jahre seines Lebens in Flanville (Pfarrei St. Agnan, Kreis Metz) als Hausgeistlicher eines bescheidenen Dorfspitals.

Was an dieser Stelle des Näheren über Herrn Scherrier gebracht wird, kann mit Recht als **Beitrag zur Entwickelung und Geschichte des Chorals und der Kirchenmusik in der Diözese Metz** bezeichnet werden. Auf vierfache Weise arbeitete Herr Scherrier an genanntem Werke.

1. Während seiner Lehrtätigkeit an der Anstalt in Bitsch hatte er die Leitung des Gesanges, zumal des Kirchengesanges, in der Hand. Groß ist die Zahl seiner Schüler, die später als Priester in der Diözese wirkten und noch wirken. Sie verdanken ihrem Lehrer ihre kirchenmusikalischen Kenntnisse, die sie später in die Seelsorge mitnahmen und zur Verschönerung des Gottesdienstes in ihren Pfarrkirchen anwandten. Herr Scherrier war ein guter Kenner und gewissenhafter Beobachter der liturgischen Regeln; er war ein ebenso sicherer Kenner der in der Diözese Metz von jeher herrschenden gesunden Überlieferungen im Kirchengesange, die er aber immer durch eifriges Studium der neueren kirchengesanglichen Forschungen und Erfahrungen zu verbessern oder neu zu beleben suchte. Diese seine gesunden Prinzipien sind allenthalben in die Diözese hinausgetragen worden und sollen auch von seinen Schülern nicht vergessen werden. Übrigens hieß es immer: Was Herr Scherrier einem beibrachte, das saß.

2. Wo weiter Herr Scherrier zu obengenanntem Werke beitrug, das war im Diözesan-Cäcilienverein. Selbstverständlich war Herr Scherrier dabei beteiligt, als im November 1902 der Diözesanverein in Saargemünd gegründet wurde; denn das Ansehen, das er im Choral und Kirchengesang genoß, fußte auf ernstem Studium und besonders auf seiner langjährigen Praxis als Gesanglehrer. Von Anfang an gehörte er zum Vorstand, und wenn er wegen der Entfernung von Bitsch oft den Vorstandssitzungen nicht persönlich beiwohnen konnte, so bedauerte das niemand mehr als Herr Scherrier selbst. Der guten Sache aber half er besonders dadurch, daß er Instruktionsversammlungen abhielt, zumal in der Bitscher Gegend, in seinem Heimatsorte Saaralben usw. Mehrmals gab er seine Erfahrungen zum besten auf den Generalversammlungen, so auf der ersten zu Metz 1903, dann auch 1910 und in Beauregard 1911. — Ganz besonderen Dank verdient er dafür, daß er in einer schwierigen Zeit trotz seines kränklichen Zustandes und seines schon vorgerückten Alters die Wahl zum Präsidenten des Vereins annahm. Es war im April 1910, als Herr Scherrier für den Verein dieses Opfer brachte. Herr Dr. Roupp, damals Professor am Priesterseminar, mußte wegen Krankheit das Präsidium niederlegen, und der erste Vizepräsident, Herr Direktor Fritz vom Konvikt Sankt Augustin, trug schon in sich den Keim der Krankheit, die ihn bereits zwei Monate später (23. Juni 1910) dahinraffen sollte. Der neue Vereinspräsident wurde bald zum Ehrendomherrn ernannt. Während der zwei Jahre seines Präsidiums, 1910—1912, kam Herr Scherrier, der jetzt in Flanville wohnte, mehr als einmal zu den Vorstandssitzungen nach Metz, wo man ihm ansah, wie viel Mühe ihm jedesmal die Reise kostete. Herr Scherrier fühlte schon da die Vorboten seiner letzten Krankheit. Trotzdem freute es ihn immer bei jeder Sitzung, zu hören, wie es mit der ihm am Herzen liegenden Sache des Kirchengesanges in der Diözese stand. Trotz seines schwachen Gesundheitszustandes ließ er sich während seines Präsidiums nicht abhalten, gelegentlich selbst noch hie und da eine Kantonalversammlung abzuhalten oder wenigstens solche anzuregen und anzuordnen. — Herr Scherrier liebte unsere heilige Sache; er hätte gerne jetzt, wo ihm zwar mehr freie Zeit, aber nur wenig körperliche Kraft geblieben, mehr nach außen hin an der Ausbreitung eines guten Kirchengesanges gearbeitet. Früher wäre er wie kaum ein anderer in der Diözese — so sagten gelegentlich seine ehemaligen Schüler — berufen gewesen, sich an die Spitze der Kirchengesangsbewegung zu stellen; aber damals war er als Lehrer und Direktor an seine Anstalt gebunden, welche dazu zu weit vom Mittelpunkt der Diözese entfernt lag.

3. Eine weitere Gelegenheit, zur Hebung des Kirchengesanges in der Diözese beizutragen, bot sich Herrn Scherrier in der „Bischöflichen Kommission für liturgischen Gesang", in die ihn bei ihrer Einsetzung im September 1904 das Vertrauen des Hochwürdigsten Herrn Bischofs als Mitglied berief. Nur selten kam es vor, daß er bei den Sitzungen fehlte, trotz des weiten Weges von Bitsch nach Metz oder trotz seiner Alters- und Krankheitsbeschwerden in den letzten Jahren.

4. Aber auch in kirchenmusikalischen Zeitschriften hat Herr Scherrier durch längere oder kürzere Beiträge der Sache des Kirchengesanges gedient. Er tat das ganz besonders seit der Gründung des Diözesan-Cäcilienvereins, um auf diese Weise die noch junge und schwache Bewegung zu unterstützen. Es erschienen Artikel aus seiner Feder in deutscher uud französischer Sprache. In dem nur einige Jahre erscheinenden Diözesanvereinsorgan St. Chrodegang standen Beiträge, die eine lange Praxis und ernstes Fachstudium verrieten: „Alte und immer neue Gesangregeln", „Über das neue Kyriale", „Die marianischen Antiphonen nach einem Manuskript der Metzer Stadtbibliothek". Ferner in der Cäcilia-Straßburg: „Die marianische

Digitized by Google

Antiphon ‚Ave Regina coelorum‘, nach einem Manuskript der Metzer Stadtbibliothek“, „Das ‚Libera me Domine‘ des Totenoffiziums“.

Von 1904—1911 brachte die „Revue ecclésiastique de Metz“ neben bibliographischen Besprechungen wiederholt längere Beiträge. Aus der erlebten Praxis kommt 1904 „Petite causerie sur la psalmodie“; der Verfasser, überzeugt vom Nutzen und Ernst der Sache, äußert sich freimütig und offen und schließt mit der Ermahnung, uns mit dem Psalmengesang und seiner richtigen Ausführung zu beschäftigen, damit wir, wie die ersten Christen, die Psalmen mit Frömmigkeit und Andacht singen. — 1905 folgt auf 45 Seiten „Essai sur l'histoire du chant liturgique à Metz depuis le 9ème siècle jusqu'à nos jours“; es ist nur ein „Versuch“ — so äußert sich bescheiden der Verfasser — um dadurch, wie er sagt, andere zu gründlicherer Untersuchung anzuregen; — 1906 eine längere bibliographische Besprechung, wobei, wie immer, große Genauigkeit; dabei erkennt man den gewissenhaften Beobachter der liturgischen Vorschriften. — Mit welcher Ungeduld Herr Scherrier die verschiedenen Teile der neuen Vatikanischen Ausgabe der Choralbücher erwartet, zeigt er dadurch, daß er sofort beim Erscheinen eines neuen Teiles mit einer Besprechung zur Stelle ist. So 1910 „Über das Totenoffizium“; — 1911 eine 23 Seiten lange Besprechung des vatikanischen Graduale: der Verfasser widerlegt manche Einwürfe, z. B. als sei die Ausführung dieser neuen Melodien zu schwer, und er gibt praktische Anweisungen, wie bei der Einführung vorzugehen sei.

Das bisher Gesagte mag genügen zum Beweise, daß Herr Ehrendomherr Scherrier nicht wenig beigetragen hat, um in unsere Diözese zu einem ernsten Gesange in der Kirche anzuregen. Das entsprach seinem eigenen angeborenen Ernst und seinem teilweise etwas strengen Wesen, das aber doch mit Humor gepaart war. — Gerade der Diözesan-Cäcilienverein aber ist Herrn Scherrier zu nicht geringem Dank verpflichtet. Er hat durch seinen Eifer und seine Tätigkeit für die hehre Sache des Kirchengesanges dem Verein in der Diözese vorgearbeitet. Der beste Dank dafür wird daher sein, auf demselben Wege zu wandeln und weiter zu arbeiten.“

3. Diözesan-Cäcilienverein Straßburg. Die befreundete Straßburger „Cäcilia“ bringt in der Nummer 2 (Februar 1914) S. 17 f. wichtige Verordnungen des Hochwürdigsten Bischofes von Straßburg, Dr. Adolf Fritzen. Wir lesen daselbst:

Bischöfliche Verordnungen über Kirchenmusik.

1. Wie Wir erfahren, sind auch nach Erscheinen des päpstlichen Motu proprio vom 22. Nov. 1903 trotz mehrfacher diesseitiger Verwarnung gemischte Kirchenchöre mit Frauenstimmen gegründet worden. Wir erklären hiermit alle diese Chöre als nicht zu Recht bestehend und fordern die betreffenden Herrn Pfarrer auf, sie in kluger und schonender Weise so bald als möglich wieder abzuschaffen.

2. Das wird am besten dadurch erreicht werden, daß man die bestehenden Frauenabteilungen von jetzt ab ausschließlich in den Dienst des kirchlichen Volksgesanges stellt. Die Beteiligung der Frauen am Gemeindegesang entspricht ja ganz dem Willen und den Weisungen der Kirche.

3. Wir bitten die Herrn Pfarrer neuerdings, den Männern und Jünglingen, Frauen und Jungfrauen im Rahmen der Vereinsversammlungen oder in eigens für die verschiedenen Abteilungen anberaumten Proben Gelegenheit zur fortschreitenden Übung im kirchlichen Volksgesang zu bieten.

4. Gleichzeitig erinnern wir die Vorstände der Kirchenfabriken daran, daß die Kirchenkassen für die den Kirchenchören nötigen Musikalien und Fachzeitschriften aufzukommen haben.

5. Zu den nötigen Musikalien gehören nicht bloß die für die Sänger, sondern auch die für den Organisten bestimmten Vorlagen, die nach den Weisungen der kirchenmusikalischen Fachzeitschriften ausgewählt und, so oft sie außer Gebrauch sind, in den Kirchenarchiven aufbewahrt werden sollen.

6. Als Fachzeitschriften kommen für unsere Diözese zunächst in Betracht die seit dreißig Jahren bestehende „Cäcilia“ und die vor wenigen Monaten gegründete „Odilia“. Mögen beide Zeitschriften in allen Pfarreien gehalten werden. Möge namentlich das Sängerblatt „Odilia“ in den breitesten Kreisen der Bevölkerung gelesen werden, damit die liturgische Saat, die da unter dem Schutze unserer hehren Landespatronin in anziehender, volkstümlicher Form ausgesät wird, reiche Früchte fürs gottesdienstliche, soziale und sittliche Leben in unserer Diözese reife. (Näheres über diese Verordnungen bringt das Diözesanblatt.)

Straßburg, den 27. Januar 1914. † Adolf, Bischof von Straßburg.



Aus Zeit und Leben.

1. A. Knüppel, Organist und Chordirektor in **Altenessen** (Rheinland) gibt im Verlage von W. Thelen-Jansen (Düsseldorf) seit kurzem eine neue Zeitschrift heraus „Der katholische Organist“. Das neue Organ wird sich durchaus auf den Boden des Cäcilienvereins und seiner Bestrebungen stellen. Wir stellen ihm gern ein günstiges Prognostikon.

2. Ein auch für die Kirchenmusik bedeutsames Ereignis hat sich in der Zeit vom 2.—9. Januar zugetragen. Es fand unter Leitung des Herrn Seminarmusiklehrers Krane zu **Coesfeld i. W.** ein

Digitized by Google

Fortbildungskursus für Schulgesang statt. Mag man auch im allgemeinen von der vielen Kursushalterei nicht immer erbaut sein — dieser Kursus, das muß der trockenste Pessimist anerkennen, hat mehr bewirkt, als ein kurzes Strohfeuer zu entzünden. In der ganzen Einrichtung offenbarte sich eine äußerst geschickte und glückliche Hand. Die Herren Dozenten: Hofschauspieler Calm, Dessau, Lehrer der Sprachtechnik, Schuldirektor Dr. Löbmann, Leipzig, Gymnasialdirektor Dr. Preising, Dortmund, Rektor Ostendorf, Bocholt, Seminarmusiklehrer Schmidt, Dorsten, Kreisarzt Dr. Wolters und nicht zuletzt auch Seminarmusiklehrer Krane als Leiter des Kursus wußten die Teilnehmer (120) vom ersten Augenblick an bis zur letzten Minute zu fesseln. Was besonders hervorgehoben zu werden verdient, war die lebendige und geschickte Art, wie man Theorie und Praxis miteinander zu verbinden wußte, so daß jeder reich belehrt und begeistert heimging.

Am Sonntag, den 4., und am Feiertag, den 6. Januar, waren musikalische Aufführungen, welche nach Aussage der Teilnehmer (Schreiber konnte nicht dort sein, weil sein Kirchenchor ihn für die Tage an die Pfarrkirche fesselte) erstklassige Leistungen gewesen sind.

In den nächsten Weihnachtsferien wird Herr Krane einen gleichen Kursus veranstalten, und wir wünschen ihm schon jetzt, daß alsdann die Aula des Seminars die Teilnehmer nicht zu fassen vermöge. Hoffentlich kommt einmal die Zeit, daß der geplagte Leiter des Kirchenchores die Knaben in seinen Chor einstellen kann ohne die zeitraubenden Vorarbeiten, die ihm jetzt oft die letzte freie Stunde rauben. — Das walte Gott!

3. In **Gnesen** verschied am 29. Dezember 1913 im Alter von 49½ Jahren der Domorganist und interimistische Domkapellmeister an der dortigen Metropolitankirche, Herr Ignaz Gorzelniaski, nachdem er schon seit längerer Zeit gekränkelt hatte, ziemlich unerwartet, doch nicht unvorbereitet, da er gelegentlich des Weihnachtsfestes die heiligen Sakramente empfangen hatte. Am Silvesternachmittag fand die Einführung der Leiche in die nahe dem Dom und dem Sterbehause gelegene Kollegiatkirche zu St. Georg statt, woran 17 Geistliche, darunter mehrere Domherren, als Offiziant H. H. Propst Kasimir Klein aus Ostrowite (ehemaliger Vizekustos der Gnesener Metropolitankirche und Freund des Verstorbenen) teilnahmen. Die Überführung der Leiche nach dem St. Petrikirchhofe erfolgte am Neujahrstage nach der Vesper unter außerordentlich zahlreicher Beteiligung der Gnesener Bevölkerung. Den Trauerzug führte, unter Assistenz von elf Geistlichen (auch der Hochwürdigste Herr Weihbischof Wilhelm Kloske nahm teil), der hochw. Herr Domkapitular und „Praefectus musicae“ Kretschmer, welcher am folgenden Morgen auch ein schlichtes Traueramt für den Verstorbenen hielt. Am Grabe sang der polnische Männergesangverein Gnesen, dessen Dirigent in früheren Jahren der † Domorganist Gorzelniaski gewesen war, ein einfaches polnisches Grablied. — Domorganist Gorzelniaski war gebürtig aus dem Provinzstädtchen Kostschin, ein Sohn des dortigen Organisten. Er studierte am Kullakschen Konservatorium in Berlin, vertrat etwa ein Jahr lang den Domorganisten Herrmanczyk am Dome zu Pelplin (Diözese Kulm) unter Leitung des † Domkapellmeisters Bernhard Ruchniewicz und wirkte dann volle zwanzig Jahre am Gnesener Dome. Vom besten Willen beseelt, persönlich ein tüchtiger Pianist und Organist, fehlte ihm — als Leiter des „Domchores“ — doch die erforderliche Energie, um unter den ganz besonders schwierigen kirchenmusikalischen Verhältnissen an der Gnesener Domkirche mehr erreichen zu können. R. I. P.

4. **München.** In Sachen der Besetzung der katholischen weltlichen Kirchendienste im rechtsrheinischen Bayern hat, wie wir in der Regensburger Musica sacra (1914, Nr. 2, S. 45) lesen, das Kgl. Bayr. Staatsministerium für Kirchen- und Schulangelegenheiten folgende Entschließung getroffen: An die Kgl. Regierungen, Kammern des Innern, die Kgl. Bezirksämter, die katholischen Kirchenverwaltungen und Kirchenvorstände der Landesteile rechts des Rheins.

Mit Allerhöchster Ermächtigung wird in Ansehung der Besetzung der katholischen weltlichen Kirchendienste in den Landesteilen rechts des Rheins folgendes verfügt:

1. Die bisher den Kgl. Regierungen, Kammern des Innern, gemäß § 3 der Kgl. Verordnung vom 30. Dezember 1810 und § 35 Absatz I der Formationsverordnung vom 17. Dezember 1825 zugewiesene Befugnis zur Besetzung von katholischen weltlichen Kirchendiensten wird vorbehaltlich der Bestimmung in den nachfolgenden Ziffern 4 und 5 den Kirchenverwaltungen und Kirchenvorständen (rectores ecclesiae) zur gemeinsamen Ausübung übertragen.

2. Die Besetzung hat in widerruflicher Weise und auf Grund schriftlicher Dienstverträge zu erfolgen.

3. Bis zur Besetzung haben Kirchenverwaltung und Kirchenvorstand veranlaßtenfalls für geeignete Verwesung Sorge zu tragen.

4. Kommt die Besetzung durch Kirchenverwaltung und Kirchenvorstand nicht zustande, so kann sie durch die vorgesetzte Staatsaufsichtsbehörde (Artikel 73 Absatz II Kirchengemeindeordnung) verfügt werden.

5. Die Entlassung eines katholischen weltlichen Kirchendieners wird gleichfalls der Kirchenverwaltung und dem Kirchenvorstande zur gemeinsamen Ausübung — vorbehaltlich nachfolgender Ausnahmen — übertragen.

Die Entlassung kommt der vorgesetzten Staatsaufsichtsbehörde zu,

a) sofern der Stelleninhaber noch nach dem bisherigen Rechte von einer Kreisregierung, Kammer des Innern, oder nach vorstehender Ziffer 4 von der vorgesetzten Staatsaufsichtsbehörde selbst angestellt wurde,

b) mangels Einigung zwischen Kirchenverwaltung und Kirchenvorstand auf Antrag eines dieser beiden Teile beim Vorliegen eines wichtigen Grundes.

Digitized by Google

6. Die Beteiligten können in Streitfällen über den Vollzug vorstehender Bestimmungen die vorgesetzte Staatsaufsichtsbehörde anrufen und gegen ihre Entscheidung das Rechtsmittel der Beschwerde ergreifen.

7. Vorstehende Bestimmungen treten am 1. Dezember l. J. in Kraft.

München, den 5. November 1913. Dr. von Knilling.

5. Herrn Joseph Renner, Domorganist zu **Regensburg** und Lehrer für Orgel, Choralbegleitung und Orgelbaukunde an der dortigen Kirchenmusikschule, wurde am 1. Januar d. J. der Titel eines Königlichen Professors verliehen. Dem tüchtigen Meister und verehrten Freunde herzlichen Glückwunsch!

6. In **Graz** erscheint seit Anfang 1914 ein „Anzeigeblatt für Kirchenmusik, Orgelbau und Glockenkunde", das von P. Michael Horn O. S. B. herausgegeben und redigiert wird. Es wird in den österreichischen Landen zweifellos segensreich im Sinne unserer gemeinsamen Bestrebungen arbeiten.

7. Der Domchordirektor von **Klagenfurt**, Oswald Gatterer, ist am 19. Dezember 1913 gestorben. Er war ein tüchtiger Musiker, der in weiten Kreisen Einfluß und Sympathie hatte. R. I. P.

Zum Nachfolger in der Leitung des Domchores wurde Karl Grieger, gebürtig aus Graz, berufen, ein ehemaliger Schüler der kirchenmusikalischen Akademie zu Klosterneuburg bei Wien. Unsere besten Wünsche begleiten seine Arbeiten.

8. Am 10. Januar 1914 wurde der Hochw. Herr Dekan und Kanonikus Gälle, der durch volle 50 Jahre als Pfarrer in **Rorschach** gewirkt hatte, beerdigt. Der Verstorbene hat um die Kirchenmusik in der Schweiz, zumal im Bistum St. Gallen, hervorragende Verdienste. R. I. P. Der Hochwürdigste Bischof von St. Gallen Robertus Bürkler, zelebrierte bei der Beerdigungsfeier das Requiem.

Musikalien.

Vorbemerkung: Die zur Verwendung im katholischen Gottesdienste geeigneten Musikalien werden hauptsächlich im „Cäcilienvereins-Katalog", der als Beilage dieser Blätter erscheint, besprochen.

1. **Conze, Johannes.** Weihnachts-Pastorale für Orgel. Leipzig, F. E. C. Leuckart. Preis 1 M.

Ein geschickt gearbeiteter Orgelsatz, der in seiner ganzen Anlage, zumal durch die Verwendung und Verkettung bekannter Weihnachtsweisen, der Weihnachtsstimmung vortrefflich gerecht wird.

2. **Mendelssohn, Arnold.** Drei patriotische Lieder von Ernst Moritz Arndt für gemischten Chor a cappella gesetzt und den deutschen Gesangvereinen sowie den Chören höherer Lehranstalten dargeboten. Nr. 1. Der Fahnenschwur: „Hebt das Herz! Hebt die Hand!" Partitur u. Stimmen (je 15 Pf.) 1 M 20 Pf. Nr. 2. Die Leipziger Schlacht: „Wo kommst du her in dem roten Kleid?" Partitur u. Stimmen (je 20 Pf.) 1 M 80 Pf. Nr. 3. Der Freudenklang: „Durch Deutschland flog ein heller Klang." Partitur u. Stimmen (je 15 Pf.) 1 M 20 Pf. Leipzig, F. E. C. Leuckart.

Frische, sangbare Chöre von gediegener Faktur und guter Klangwirkung.

3. – – Motette zur Siegesfeier: „Lobet den Herrn, daß sein Volk wieder frei ward!" Leipzig, F. E. C. Leuckart. Partitur und Stimmen (je 20 Pf.) 2 M.

Der Text dieser „Motette zur Siegesfeier" lehnt sich an Deboras Triumphgesang an (Buch der Richter 5). Die Komposition ist tüchtig und klangvoll.

4. **Podbertsky, Theodor,** Op. 206. Der Christkindlbrief. Weihnachtsspiel in einem Aufzuge mit Frauenchor, Solostimmen, Streichquartett ad lib., Pianoforte, Harmonium und Sprechrollen. Leipzig, F. E. C. Leuckart. Partitur mit untergelegtem Klavierauszug 2 M, Streichquartettstimmen und Harmonium (je 40 Pf.) 2 M, Chorstimmen (je 30 Pf.) 90 Pf., Text- und Regiebuch (Rollenexemplar) 30 Pf.

Dieses Weihnachtsspiel des bekannten Komponisten Th. Podbertsky hat den kindlichen, zarten Grundton, den man mit Recht von einem „Weihnachtsspiel" erwartet. Musikalisch betrachtet, verdient es bei aller Einfachheit der Faktur unter den ähnlichen Arbeiten dieser Gattung besondere Beachtung.

Hermann Müller.

Zeitschriften.

1. **Bollettino Ceciliano** 1914, 1: La musica sacra a Roma (R. Casimiri).

2. **Caecilia** (St. Francis, Wis.) 1914, 1: Hirtenbr. d. H. H. Bischofes V. Wehrle O. S. B. (Bismarck, N. Dakota) über Kirchenmusik. – The Chants of the Mass.

3. **Cäcilia** (Straßburg) 1914, 2: † Ehrendomherr Louis Scherrier (T.). – Glockenkunde (M. Mathias). – Die Messe „Rosa mystica" (M. M.). – Zur Erstaufführ. d. Graner Festmesse v. Frz. Liszt in Elf.-Lothr. (A. Wernert). – Ph. Wolfrums Weihnachtsmysterium (X. M.) – „Trier schweigt?" (X. M.).

Digitized by Google

4. **Der Chorwächter** 1914, 2: D. heutige Stand d. Choralbegleitungsfrage. – Gesch. d. Messe (Schluß). – Gesch. d. Kirchenmusik.

5. **St. Gregorius-Blad** 1914, 2: Handleiding voor het zingen der Vesperpsalmen enz. – Introitus „Exsurge" van Zondag Sexagesima. – Benedictus na de opheffing. – Bij het vijf en twintigste jaargetijde van Dr. Fr. Witts sterfdag. – De beginselen der harmonieleer enz. – Het pneumatische transmissie-systeem bij kerkorgels. – Kerkmuziek aan de Muziekschool te Nijmegen.

6. **Gregorius-Blatt** 1914, 2: Msgr. Frz. Nekes (M.) – Introitus „Laetare" (P. Bohn).

7. **Gregoriusbote** 1914, 2: A. d. Geschichte d. liturg. Gesänge (Prill). – Zur Pflege d. Madrigals (A. Hirtz). – A. d. Marienpoesie des Jahres 1913 (A. Schmeck).

8. **Der Kirchenchor** 1914, 1: Segnungen d. Kirchenchores. – Te deum, Orat. v. P. Hartmann (J. H.). – Weitere Aktenstücke z. Geschichte d. Regensbg. Medizäa (J. Gmelch).

9. **Musica sacra** (Gent) 1913, 4—5: Jubilé professoral de M. A. Desmet. — Musique religieuse publicé par M. A. Desmet. — Album offert à M. A. Desmet. — Pour Palestrina (C. V. D. M.). — Le Bon Pasteur, de Joseph Ryelandt (A. Desmet).

10. **Musica sacra** (Mailand) 1914, 1: Giornate liturgiche e musica di chiesa. — Un grande organista. — Organisti ed Organari.

11. **Odilia** 1914, 2: Ave Regina coelorum (Bächtel). – Der „neue" Choral (v. L.) – Der lateinische Gesang (Veit). – Die Anfänge des Schauspiels im Elsaß (Weinschenk).



Aus dem Verlage.

Vorbemerkung. Es ist der Redaktion nicht möglich, für alle einzelnen zugesandten Werke die Verpflichtung einer Besprechung oder der Aufnahme in den Cäcilienvereinskatalog zu übernehmen. Die Anzeige an dieser Stelle ist unter Umständen, namentlich bei Werken von geringer Bedeutung, als Ersatz für eine Besprechung anzusehen. Die Aufnahme eines Werkes in diese Rubrik kann deshalb keineswegs ohne weiteres als Empfehlung gelten. Eine Rücksendung der Einläufe erfolgt in keinem Falle.

Bücher und Schriften.

1. **Biehle, Johannes.** Theorie des Kirchenbaues vom Standpunkte des Kirchenmusikers und des Redners mit einer Glockenkunde und ihrer Beziehung zum Kirchenbau mit vierzehn Abbildungen und zwei Tabellen. Wittenberg 1913, A. Ziemsen. Geb. 3 ℳ.

2. **Dethier, Emile.** Psalmi in notis. Vesper-Psalter. According to the Vatican Version Transcribed into Modern Notation. New York, J. Fischer & Bro. Leipzig, Breitkopf & Härtel. Preis 2 ℳ.

3. **Dette, Arthur.** Konzertführer Quo vadis? Dramatische Szenen von Felix Nowowiejski, Op. 30. Führer durch das Werk mit zahlreichen Notenbeispielen. Fulda, Aloys Maier. Preis 50 ₰.

4. **Graaff, Joseph.** Einzeichen-Tonschrift. Eine vereinfachte, verbesserte Notenschrift mit Beispielen. Köln 1913, Heinrich Z. Gonski.

5. **Hochamt, das deutsche und das liturgische,** für angehende Organisten in den Einzelheiten seines Verlaufs übersichtlich dargestellt mit Genehmigung des Bischöfl. Generalvikariats in Paderborn. Arnsberg, J. Stahl. Preis 60 ₰.

6. **Liber Usualis Missae et Officii pro Dominicis et Festis I. vel II. Classis** cum cantu, gregoriano ex editione Vaticana adamussim excerpto. 1. Band. Tournai (Belgien), Desclée & Co. Preis 5 Fr.

7. **Löbmann, Dr. Hugo** und **Gast, Karl.** Überblick über die Musikgeschichte und die musikalische Formenlehre. Mit 16 Porträts und 4 Textfiguren. Berlin 1913, Trowitzsch & Sohn. Geh. 60 ₰, kart. 70 ₰.

8. **Ludwig, Friedrich.** Die älteren Musikwerke der von Gustav Jacobstal († 1912) begründeten Bibliothek des „Akademischen Gesangvereins" Straßburg. Straßburg 1913, J. H. Ed. Heitz (Heitz & Mündel).

9. **Reimann, Heinrich.** Johann Sebastian Bach. Berlin W 35, Schlesische Verlagsanstalt (vormals Schottlaender) G. m. b. H. Geb. 5 ℳ.

10. **Schreiber, Prof.** Dr. „Quo vadis?" Dramatisches Oratorium im Lichte der seitherigen „Stimmen der Presse". Fulda, Aloys Maier.

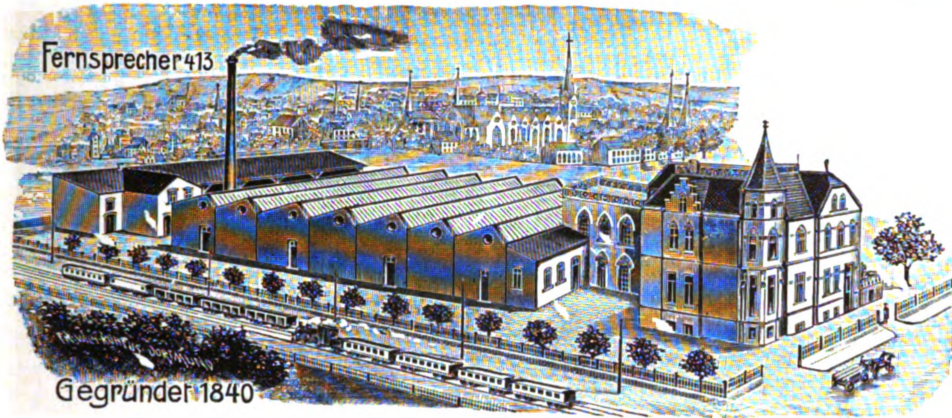
11. **Spitta, Prof. D. Friedrich.** Das deutsche Kirchenlied in seinen charakteristischen Erscheinungen. I. Mittelalter und Reformationszeit. Berlin und Leipzig 1912, G. J. Göschensche Verlagsbuchhandlung G. m. b. H. Preis 90 ₰.

12. **Wagner, Richard.** Parsifal. Ein Bühnenweihfestspiel mit einer Einführung von Max Denk. München 1914, G. Birk & Co. m. b. H. 50 ₰.

13. **Wustmann, Rudolf.** Joh. Seb. Bachs Kantatentexte herausgegeben im Auftrage der Neuen Bachgesellschaft. Leipzig 1913, Breitkopf & Härtel.

(Abgeschlossen am 14. Febuar 1914.)

Digitized by Google



Orgelbau-Anstalt

Franz Eggert

Inh.: Ant. Feith jr.

Paderborn

empfiehlt sich zur Lieferung neuer Orgeln, zu Umbauten, Reparaturen, Instandhaltungen und Stimmungen.

In Anwendung kommen: Pneumatische und elektropneumatische Konstruktionen. Kegelladen-System, Kollektiv-, Kombinations- und Crescendo- etc. Tritte und Druckknöpfe. Alle bewährten Neuerungen. Künstlerische, edle und tadellose Intonation der Register, glänzender, mächtiger und nobler Gesamtklang des vollen Werkes.

Auf das Modernste eingerichtet, mit 30 PS. Dampfmaschine, eigene elektrische Zentrale und Dampfheizung, 2000 qm bebautes Terrain, Orgelsaal mit 200 qm Fläche, in dem alle Werke **vor Ablieferung spielbar aufgestellt** werden.

Lieferant der Werke nach:

Fulda, Stadtpfarrkirche, 41 kl. Reg.; Berlin, Herz-Jesu, 40 kl. Reg.; Gelsenkirchen-Bismark, 37 kl. Reg.; Berlin, St. Pius, 38 kl. Reg.; Rheine, Basilika, 44 kl. Reg.; Oberhausen, St. Marien, 41 kl. Reg.; Spandau, kath. Kirche, 45 kl. Reg.

In Arbeit befinden sich u. a.:

für Berlin die 7., für Dortmund die 13., für Bochum die 7. Orgel. Redemptoristenkirche mit 80 kl. Reg. Jahreslieferung: 15—20 Werke.

Digitized by Google

Die

Leidenswacht

beim göttlichen Heilande.

Betrachtungen
von P. Peter Gallwey S. J.,
aus dem Englischen der 15. Auflage
übersetzt
von Antonie Freifrau von Hertling.

In zwei soliden Leinwandbänden (I. Bd. 766 S., II. Bd. 712 S.) ℳ 12.80.

(Band I liegt fertig vor, Band II erscheint Ende Februar.)

Verlag von Friedrich Pustet in Regensburg.
durch jede Buchhandlung zu beziehen.

Tonbilder aus Parsifal

Zum Gebrauch für Bildungsanstalten Seminarien und Institute

für Klavier zu 2 Händen

bearbeitet von

Dr. Heinrich Schmidt

1. Amfortas Trauerzug
2. Herzeleides Erzählung
3. Parsifal u. die Blumenmädchen
4. Marsch der Gralsritter

Preis 1.60 Mk.

Zu beziehen durch alle Buchhandlungen.

Musikverlag **Friedrich Pustet**, Regensburg.

Für den Monat März!

6 Messen zu Ehren des Heiligen Joseph.

Ebner, L., (Op. 14) **Missa in hon. S. Josephi** ad 2 voces inæquales (Sopran und Alt oder Tenor u. Baß) comitante organo composita. 3. Auflage. Partitur ℳ 1.80, Stimmen 40 ₰.

Greith, C., (Op. 16) **Missa in hon. S. Josephi** ad 4 voces impares. Partitur ℳ 3.60, Stimmen 60 ₰.

Griesbacher, P., (Op. 34) **Missa in honorem S. Joseph,** Patroni morientium, ad 4 voces æquales (T. I et II, B. I et II). Partitur ℳ 1.60, Stimmen ℳ 1.—.

Groiss, J., **Missa in hon. S. Patris Joseph** una cum Offertorio pro ejusdem Festo „Veritas mea“ pro una voce et Organo. 5. Auflage. Partitur ℳ 1.10, Stimme 20 ₰.

Rathgeber, Gg., (Op.16) **Missa in hon. S. Josephi** ad 3 voces æquales (Tenor I, II und Baß; od. Sopran I, II u. Alt; oder Alt, Tenor und Baß). Partitur ℳ 1.70, Stimmen 60 ₰.

Sinzig, P. P., O. F. M., (Op. 7) **Missa in hon. S. Joseph** ad tres voces æquales. 2. Auflage. Partitur ℳ 1.20, Stimmen 60 ₰.

Diebold, Joh., (Op. 53) **25 Jesus-, Maria-, Joseph-, und Aloysiuslieder** mit deutschen Texten. Ein- und zweistimmig mit Orgel (Harmonium) oder für vierstimmigen gemischten Chor für Kirche, Schule und Haus, leicht ausführbar. 2. Auflage. Gr.-8°. (VK 1502.) Partitur ℳ 1.80, 4 Stimmen (à 1 ℳ) ℳ 4.—.

Engelhart, Fr. X., Domkapellmeister, **Heilige Namen allzeit beisammen!** 14 Lieder zu Jesus, Maria und Joseph für Soli, gemischten Chor und Orgel. Partitur ℳ 1.80, 4 Stimmen (à 50 ₰) ℳ 2.—.

Haller Mich., (Op. 103) **Cantus in honorem S. Joseph Sponsi B. M. V.,** Catholicæ Ecclesiæ Patroni. (1. Litaniæ, 2 vocum æqualium cum Organo. 2. Hymnus, 3 vocum æqualium cum Organo. 3. Invocatio S. Joseph, 3 vocum æqualium cum Organo.) Part. ℳ 1.60, Stimmen 40 ₰.

Schalk, J. A. S. van, (Utrecht) (Op. 4) **St. Joseph. Oratorium mit lebenden Bildern** für Soli, Chor und Orchester. Deutscher Text von Leo van Heemstede. Klavierauszug ℳ 7.50, Sopran und Alt ℳ 1.20, Tenor und Baß ℳ 3.—, Textbuch 20 ₰.

Verlag von Friedrich Pustet in Regensburg.
zu bezieh. durch jede Buch- & Musikalienhandlung.

Digitized by Google

Vorbereitung auf die

staatliche Prüfung für Gesanglehrerinnen.

Ostern 1914: Beginn des neuen Kursus.

Theodor Queling, Paderborn,
Königl. Seminar-Musiklehrer a. D.,
Mitglied des „Deutschen Musikpädag. Verbandes".

Lehrer, guter Musiker,
mit Orgelrep. vertraut sucht Posten als

Organist oder Chorregent etc.

Gefl. Offerten unter **M. D. 396** an
Haasenstein u. Vogler, A.-G., München.



IM THEATER
oder im Konzertsaal gibt es zum Schutz der Stimme nichts Angenehmeres als eine Schachtel Wybert-Tabletten. Erhältlich in allen Apotheken u. Drogerien. Preis der Originalschachtel 1 Mk.



Johannes Klais
Orgelbaumeister Bonn a./Rh.
Inhaber des goldenen Kreuzes „Pro ecclesia et pontifice", verliehen für hohe künstlerische Leistungen von Sr. Heiligkeit Papst Pius X. nach Vollendung der Orgel in der Primitialabtei der Benediktiner, St. Anselmo in Rom.

Grösste Orgelbauanstalt Westdeutschlands.

Kirchen-, Konzert- und Salonorgeln, Umbauten und elektr. Gebläseanlagen.

In Auftrag befinden sich u. a.:
Ganz elektr. Orgel mit drei Manualen für die berühmte Benediktinerabtei Cava in Süditalien.
Pneum. - elektr. Doppelorgel (vier Manuale und Chororgel) für das Münster zu Bonn.

Kostenanschläge und Besuch unverbindlich und unentgeltlich.

Für die Karwoche!

Einem viel zu kleinen Kreise bekannt sind

die gewaltigen, dramatischen und dabei verhältnismäßig leicht ausführbaren Chorantworten zur Passio
sec. Math. et sec. Joan.
von
J. B. Benz
(4 Unter-, 2 Oberstimmen),
die auf dem Chore des Kaiserdomes zu Speyer traditionell geworden sind und jedes Jahr mit neuer Begeisterung gesungen und gehört werden.
Zu beziehen durch das
Priesterseminar zu Speyer a. Rh.
(Partitur 75 Pfg., Einzelstimme 10 Pfg.)

Digitized by Google



empfiehlt in reicher Auswahl zu bequemen Bedingungen **PIANOS** und Flügel in altbewährter Güte, IBACH-PIANOLA-PIANOS d. h. IBACH-Pianos mit eingebautem Klavierspielapparat, Pianolas mit Themodist und Metrostyle, sowie Harmoniums. — Bei Kauf, Miete, Umtausch, Reparatur oder Stimmung wende man sich an die mehr als hundertjährige Erfahrung des durch vier Generationen bestehenden Hauses IBACH. Neuheit: Transponierflügel Pat. F. v. Kraus-Ibach

RUD. IBACH SOHN,

gegr. 1794 **BARMEN** gegr. 1794

Ein Monumentalwerk ersten Ranges

ist der soeben in unserm Verlage erschienene:

Kirchenatlas — Atlas Hierarchicus,

geographische und statistische Übersicht über den gegenwärtigen Bestand der morgen- und abendländischen Kirche des Erdkreises.

Preis in Originalband 36 Mark.

Das Werk erscheint auf besondere Veranlassung des Heiligen Apostolischen Stuhles und hat zum Verfasser den auf dem Gebiete der kirchlichen Kartographie bereits rühmlichst bekannten P. Karl Streit S. V. D., der sich während seiner mehrjährigen Arbeiten der beständigen Förderung der römischen Behörden erfreute. Das Werk besteht aus 36 Karten in Großfolio, auf denen alles Wissenswerte über die Organisation der katholischen Kirche zur Darstellung gebracht ist, und zwar in einer bisher noch nicht gebotenen Vollständigkeit und technischen Vollendung. Dem Atlas beigegeben ist ein fünfsprachiger erläuternder Text, der uns über die einzelnen Länder und Diözesen des katholischen Erdkreises in geschichtlicher, ethnographischer und statistischer Hinsicht eine erschöpfende Übersicht bietet. Eine besondere Aufmerksamkeit findet das Ordenswesen der katholischen Kirche, die Missionen, sowie die unierten und nichtunierten orientalischen Riten. Ein alphabetisches Ortsregister wird die praktische Verwendung des Werkes wesentlich erhöhen. Der Atlas Hierarchicus, der sich den besten modernen Atlanten ebenbürtig zur Seite stellt, bildet ein einzigartiges Hilfsmittel zum Studium der Organisation der katholischen Kirche, des Ordens- und Missionswesens und ein Nachschlagewerk für jeden kirchlichen Interessenten. Er sollte daher auf dem Tische eines jeden Gebildeten neben dem rein geographischen Atlas zu finden sein.

Zu beziehen durch alle Buchhandlungen.

Paderborn. **Bonifacius-Druckerei.**

Katholische Kirchenmusik

liefert schnell und billigst

Franz Feuchtinger,

Cäcilien-Vereins-Kassier,

kathol. Kirchenmusikhandlung

in **Regensburg** Ludwigsstrasse 5.

Ansichtssendungen und Kataloge überallhin.

Bitte genau auf Firma zu achten.

Druck von Friedrich Pustet in Regensburg.

Digitized by Google

Caecilien vereins organ

15. März

1914 3. Heft

49. Jahrgang der von Dr. Franz Witt (✝2. Dez. 1888) begr. Monatsschrift „Fliegende Blätter für kath. Kirchenmusik“
Herausgegeben von Dr. Hermann Müller, Paderborn

Inhalt:

Dr. Friedrich Schmidt . . . . . . S. 53
Klemens Blume S. J.: Dies irae, Tropus zum „Libera“, dann Sequenz . . . . S. 55
P. Gregor Molitor O. S. B.: Diatonie der Choralbegleitung . . . S. 65
W. F. P.: Die Fastenzeit . . . . S. 70
Vereins-Chronik . . . . S. 72
Aufführungen in Gottesdienst und Konzert . . . . S. 75
Aus Zeit und Leben . . . . S. 75
Zeitschriften . . . . S. 76
Aus dem Verlage . . . . S. 77
Anzeigen S. 5* u. 6* u. 2 Umschlagseiten

Verlag und Eigentum des Allgemeinen Caecilienvereins zur Förderung der kath. Kirchenmusik auf Grund des päpstlichen Breve vom 16. Dez. 1870
Druck und Versand von Friedrich Pustet in Regensburg
Jährlich 3 Mark ✣ ✣ ✣ ✣ Einzelheft ohne Beilagen 30 Pfennig

Digitized by Google

Digitized by Google

Dr. Friedrich Schmidt.

Ein Gedenkblatt zu seinem goldenen Priesterjubiläum, 12. März 1914.

Domkapitular Dr. theol. Friedrich Schmidt, der ehemalige Leiter des Domchores in Münster und der einstige Generalpräses des Allgemeinen Cäcilienvereines, kann heute in erfreulicher Körper- und Geistesfrische auf den Tag zurückschauen, an dem er vor fünfzig Jahren von der Hand des hochseligen Weihbischofs Boßmann in der Domkirche zu Münster die Priesterweihe empfing. Friedrich Schmidt ist geboren am 5. März 1840 zu Elkeringhausen im Sauerlande; seine Gymnasialstudien machte er mit bestem Erfolge unter dem späteren Domdechanten Dr. Perger an der Bischöflichen Studienanstalt zu Gaesdonk am Niederrhein. Den theologischen Studien widmete er sich an der damaligen Akademie in Münster, zum Priester wurde er geweiht am 12. März 1864. Nach Rücktritt des Chordirektors Quante wurde im Jahre 1868 dem jungen Priester wegen seiner hervorragenden musikalischen Begabung vom Domkapitel das Amt des Domkapellmeisters übertragen, das er ununterbrochen bis zum Jahre 1903 bekleidete. Bei Übernahme dieses schwierigen und dornenvollen Amtes war sich der jugendliche Domkapellmeister wohl bewußt, daß es von unendlicher Bedeutung für die kirchenmusikalischen Verhältnisse einer ganzen Diözese sei, daß im Mittelpunkte derselben, am Sitze des Bischofs, an der Kathedrale ein Musterchor bestehe, wo jedermann sehen und hören könne, wie der liturgische Gesang der Kirche, der Choral, aufgeführt werden müsse, wo man ferner Gelegenheit habe, mustergültigen Aufführungen polyphoner Kirchenmusik beiwohnen zu können. In kurzer Zeit, vielfach unter schwierigen Verhältnissen, verstand es der ebenso tüchtige wie tätige neue Domkapellmeister seinen Chor zu einem Musterchore, zu einem der ersten Chöre in ganz Deutschland zu machen, so daß die Tagespresse bei der Konsekration des Bekennerbischofes Johann Bernard im Jahre 1871 schreiben konnte: „Die Konsekrationsfeier gab allen Freunden kirchlicher Tonkunst — und ihrer waren aus weiter Ferne eine große Anzahl erschienen — eine seltene Gelegenheit, sich ein Bild von dem hohen Stande der Kirchenmusik im Dome zu Münster zu machen. Unter Leitung des Domchordirektors Fr. Schmidt, dessen Name auch als Kirchenkomponist weit über die Grenzen der Münsterschen Diözese hinaus einen guten Klang hat, kam nämlich die berühmte sechsstimmige Messe von Palestrina „Missa Papae Marcelli" zur Aufführung. Die Aufführung bewies, daß die Leitung des Chores in würdigen durchaus geschickten Händen ruht. Zusammensetzung der Stimmen im richtigen numerischen Verhältnisse zueinander, Vortrag, Sicherheit im Einsatze, Ausdruck bis ins feinste Detail, Reinheit und Feinheit der Intonation und der Aussprache geben Zeugnis von der ausgezeichneten Schulung sowie nicht minder von der Disziplin, welche in dem Chore herrscht. Die Choralsätze wurden mit der wohltuenden Präzision und dem erhebenden Schwunge zu Gehör gebracht, wie wir es schon lange vom Münsterschen Domchor gewohnt sind." Auf dieser Höhe künstlerischer Vollendung hat Domchordirektor Schmidt seinen Domchor zu halten gewußt, solange die Leitung desselben seinen Händen anvertraut war. Das wird jeder bestätigen können, der je Gelegenheit hatte, den großartigen kirchenmusikalischen Aufführungen des Domchores beizuwohnen in den sechsunddreißig Jahren, wo Schmidt als ausgezeichneter Dirigent an der Spitze desselben stand. Weit über die Diözese Münster hinaus war man einig in dem Urteil, daß eine so vorzügliche gesangtechnische Schulung der einzelnen Stimmen, eine so eminente Nuancierungskunst und bis ins Kleinste hineingehende Detailausarbeitung beim Chore kaum anderswo anzutreffen seien. Aber nicht nur durch mustergültige musikalische Aufführungen in unserer Domkirche hat sich Schmidt unbestrittenes Verdienst erworben, hervorragend war er auch tätig als Diözesanpräses des Cäcilienvereines. Nachdem von Dr. Witt im Jahre 1867 der „Allgemeine Deutsche Cäcilienverein" gegründet war, fing man an, um überall geordnete kirchenmusikalische Verhältnisse zu schaffen, in den einzelnen Bistümern Diözesan-Cäcilienvereine zu gründen. Die erste Generalversammlung des neukonstituierten Cäcilienvereins der Diözese Münster fand unter ungeahnter Teilnahme seitens der Freunde der Kirchenmusik aus den Diözesen

Digitized by Google

Münster, Paderborn, Köln, Osnabrück und Holland statt im Jahre 1872 in der Diözesanhauptstadt. Sechs Dekanate mit zirka 400 Mitgliedern hatten sich schon damals dem Diözesan-Cäcilienverein angeschlossen. Wenn heute nun in fast allen Dekanaten der großen Diözese Münster auf kirchenmusikalischem Gebiete fleißig gearbeitet und vielfach Hervorragendes geleistet wird, so ist das vor allem der emsigen Arbeit eines tüchtigen Diözesanpräses zu verdanken, der unermüdlich in Versammlungen, Instruktionskursen Interesse und Verständnis für die Sache der heiligen Cäcilia verbreitet hat. Im Laufe der Jahre hat er fast alle Dekanate besucht, in seinen Vorträgen vor allem die Wichtigkeit des Choralgesanges für den liturgischen Gottesdienst dargetan und praktische Winke zur guten Ausführung desselben gegeben, in recht anregender Weise häufig Übungen mit den Chören veranstaltet. Fast allen Bezirkskonferenzen hat Schmidt mit großer Aufopferung bis in die letzten Jahre hinein beigewohnt und dort selbst in meisterhafter Weise nicht selten Choralstücke vorgetragen. Nicht weniger war Schmidt tätig in der Ausbildung tüchtiger Kirchensänger und der Einführung der Theologen des Priesterseminars in den liturgischen Gesang. Den größten Anteil hat Schmidt auch an der Herausgabe des neuen Diözesangesangbuches, das vielfach vorbildlich geworden ist für eine Reihe anderer Diözesen. Nach Dr. Witts Tode wurde Schmidt auf der 12. Generalversammlung des „Allgemeinen Cäcilienvereins“ zu Brixen im Jahre 1889 zum Generalpräses gewählt. Elf Jahre lang hat er dieses arbeitsreiche Amt bekleidet und zu gleicher Zeit das Vereinsorgan die „Fliegenden Blätter für katholische Kirchenmusik“ redigiert. Mit großer Tatkraft und Begeisterung hat er das von Dr. Witt angefangene Werk fortgesetzt, das unter seiner Leitung einen erfreulichen Aufschwung genommen hat. Sein Grundsatz bei allen Arbeiten im Interesse des Cäcilienvereines war, die Kirchenmusik so zu pflegen, wie es dem Geiste und den Gesetzen der Kirche entspreche, um Gott würdig zu loben und die Herzen der Gläubigen zu erbauen. Als Generalpräses war Schmidt stets eifrig und wachsam auf seinem Posten zu finden, immer die Prinzipien des Cäcilienvereines von neuem betonend und zur Nachachtung empfehlend. Eine Reihe wertvoller Aufsätze aus den verschiedensten Gebieten der Kirchenmusik sind aus seiner Feder hervorgegangen und haben im Vereinsorgane Aufnahme gefunden. Daneben ist er auch noch als tüchtiger Kirchenkomponist in die Öffentlichkeit getreten. Seine musikalischen Werke sind Messen, Motetten, Litaneien, Orgelstücke, die fast alle mehrere Auflagen erlebten. Dem verdienstvollen Wirken Schmidts ist auch die gebührende Anerkennung zuteil geworden. Leo XIII. ernannte ihn im Jahre 1890 zu seinem Ehrenkämmerer, bei Gelegenheit der Erhebung der Münsterschen Akademie zur Universität wurde ihm die theologische Doktorwürde honoris causa verliehen. Von Bischof Hermann wurde er im Jahre 1903 ins Domkapitel berufen. Wenn auch das zunehmende Alter dem Jubilar nicht mehr verstattet, so als Diözesanpräses tätig zu sein und zu arbeiten wie er es vier Dezennien hindurch getan hat, so hat er doch bis auf den heutigen Tag sein Interesse für alle Zweige der Kirchenmusik und namentlich auch für die Arbeiten und Leistungen des Münsterschen Domchores, der ihm so sehr ans Herz gewachsen ist, bewahrt. Dem Jubilar, der als ein für die Erhabenheit und Schönheit der feierlichen Liturgie begeisterter Priester 50 Jahre hindurch seine hohe Begabung, sein musikalisches Genie, seine gewaltige Tatkraft, seine unermüdete Arbeit der Musik im Heiligtume des Allerhöchsten gewidmet hat, seien heute die herzlichsten Glückwünsche dargebracht. Wenn wir aber am heutigen Tage Dr. Schmidt zu seinem goldenen Priesterjubiläum beglückwünschen, so soll dieser Glückwunsch zugleich der Ausdruck der Verehrung und Dankbarkeit sein, für das, was er im Dienste Gottes gewirkt hat, nicht bloß in der Stadt Münster, nein, auch in der ganzen Diözese und überall dort, wo es noch Männer gibt, die für eine würdige Kirchenmusik Sinn und Verstand haben. In ihrer aller Herzen hat er sich durch seine Tätigkeit im Dienste der heiligen Cäcilia ein monumentum aere perennius gesetzt. Ad multos annos!



Digitized by Google

Dies irae, Tropus zum „Libera“, dann Sequenz.

Von Klemens Blume S. J., München.

Überaus reich ist die Literatur zur weltberühmten Sequenz in der Totenmesse[1]) und sie wächst immer noch. Da es sich um das „sacrae poeseos summum decus et ecclesiae latinae κειμήλιον pretiosissimum“[2]) handelt, das „selbst einen Goethe zu erschüttern vermocht hat“,[3]) so war und ist es zu verlockend, in das Dunkel über den ursprünglichen Text, den Aufbau, den Verfasser, das Leben in der Liturgie und den ganzen Werdegang dieser monumentalen Schöpfung der Hymnodie endlich volles Licht zu bringen. Die dahin zielenden Untersuchungen stützten sich bis vor gut einem Jahrzehnte noch immer auf einem durchaus unzulänglichen Quellenmaterial. Fast nur den ästhetischen Erörterungen über den poetischen Gehalt und die wirkungsvolle Singweise der Sequenz darf mehr oder minder wahrer Wert beigelegt werden.

Jetzt ist ein ungleich festerer Untergrund gewonnen dank dem erfolgreichen Spüren und Suchen verschiedener Forscher. Der im Druck befindliche 54. Band der Analecta hymnica wird u. a. den Text auf Grundlage von mehr denn 80 Handschriften und Frühdrucken aus der Zeit des endenden 13. bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts vorlegen. Nicht weniger als neun dieser Handschriften entstammen noch der Zeit **vor** dem 15. Jahrhundert. Auch die Melodie präsentiert sich jetzt in der Vatikanischen Ausgabe des Römischen Graduale geradeso, wie sie in das sogenannte „Brevier der heiligen Klara“, ein in der Kirche San Damiano zu Assisi aufbewahrtes Minoritenbrevier, gegen das Jahr 1300 eingetragen ist. Jene Handschrift allerdings, in der unsere Dichtung im ursprünglichen Aufbau, im vollen Rahmen, dem sie anfangs eingefügt war, sich darbietet, bleibt nach meiner Überzeugung noch zu entdecken, falls dieselbe nicht für immer verschwunden ist.

Wer indessen aus dem Alter und der Provenienz der Quellen und zugleich aus dem Fehlen des herrlichen Liedes in den gleichzeitigen Chorbüchern bestimmter Gegenden zu lesen versteht, der kann nun den liturgischen Gang des Dies irae als einer Sequenz ziemlich genau verfolgen. Gegen Ende des 13. Jahrhunderts nimmt sie ihren Ausgangspunkt in Italien, und zwar in Franziskanerklöstern. Von dort dringt sie im Laufe des 14. Jahrhunderts in die südliche Schweiz und nach Süddeutschland speziell ins Gebiet der alten Salzburger Diözese, tritt aber nur sporadisch auf. Dabei mag es von Interesse sein, daß schon damals neben den Franziskanern vereinzelt auch Karmeliter, Benediktiner und Dominikaner unsere Sequenz in ihre Liturgie aufnahmen.

---

[1]) Rambach, Aug. J., Antologie christlicher Gesänge I (Altona 1817), 321–28. – Mohnike, G., Thomas von Celano oder Geschichte des kirchl. Hymnus Dies irae (Heft 1 der „Kirchen- und literarhistorischen Studien und Mitteilungen. Stralsund 1824); dazu Nachträge in: Mohnike, Hymnologische Forschungen II (Stralsund 1832), 149–160. – Lisko, F. G., Dies irae, Hymnus auf das Weltgericht. Berlin 1840. – Mone, F. J., Lateinische Hymnen des Mittelalters, I (Freiburg 1853), 354 und 408 f. – Daniel, H. A., Thesaurus Hymnologicus II (Lipsiae 1855), 103–131, V (Lipsiae 1856), 110–117. – Michael (Subrektor in Zittau), De sequentia mediae aetatis „Dies irae, dies illa“ dissertatio. Zittau 1866. – (Anonymus), The seven great Hymns of the mediaeval church. New York 1868. – Trench, R. Ch., Sacred Latin Poetry[3] (London 1874), 299–307. – Clair, Ch., Le Dies irae, Histoire, traduction, commentaire. Paris 1881. – Bäumker, W., Das katholische deutsche Kirchenlied, II (Freiburg 1883), 321–24. – Shipley, Or., in The Dublin Review IX (1883), 370 sqq. – Thode, H., Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance in Italien (Berlin 1885), 400 f. – Kayser, Joh., Beiträge zur Geschichte und Erklärung der alten Kirchenhymnen, II (Paderborn 1886), 193–235. – Traube, L., Karolingische Dichtungen (Berlin 1888), 152. – Henry, H. T., in The American Ecclesiastical Review (April 1890), 247–261. – Dreves, G. M., Dies irae in Stimmen aus Maria Laach XLII (1892), 512 ff. – Krumbacher, K., Geschichte der byzantinischen Literatur[2] (München 1897), 682. – Haberl, Fr. X., Magister choralis (Regensburg 1900), 237 f. – Gihr, Nik., Die Sequenzen des römischen Meßbuches[2] (Freiburg 1900), 234–306. – Ch. F. S. Warren, The Authorship, Text and History of the Hymn Dies irae. London 1902. – Baumgartner, Al., Geschichte der Weltliteratur IV[4] (Freiburg 1905), 463 f. – Henry, H. T., in The Dolphin (Nov. 1904 – Mai 1905; 144 Seiten über Geschichte usw.). – Boelen, J. J. G., Dies irae in De Studiën, LXXIV (1906), 161–183. – Johner, A New School of Gregorian Chant (New York 1906), 116 sq. – Julian, John, in A Dictionary of Hymnology[2] (London 1907), 295 sqq.; Mearns, James, ebendort, 1629. – Clop, Fr. Eusebius, in Revue du chant Grégorien (Nov.–Dez. 1907), 46 sqq. – Bremme, W., Dies irae, der Verfasser, die Übersetzungen und die Melodien, in Kirchenmusik (1908), 185 ff. – Henry, H. T., in The Catholic Encyclopedia IV (New York 1909), 786 ff. – Dreves-Blume, Ein Jahrtausend lateinischer Hymnendichtung, I (Leipzig 1909), 328 ff. – Thalhofer-Eisenhofer, Handbuch der katholischen Liturgik II (Freiburg 1912), 87 ff.

[2]) Daniel, a. a. O. II., 112. [3]) Baumgartner, a. a. O., 464.

Digitized by Google

Mit dem 15. Jahrhundert geht die Wanderung allmählich und sprungweise weiter, von der Süd-Schweiz nach Frankreich, von den südlichen Ländern Deutschlands, nämlich Österreich, Bayern und Ungarn, nördlicher hinauf, und zwar im Osten in die Diözese Prag, im Westen über Metz, Frankfurt, Mainz, Trier, Köln bis zur Münsterschen Diözese und bis hinauf nach Bremen, Lübeck Schleswig. Daneben läuft eine Abzweigung nach Belgien. Das mittlere Deutschland blieb fast unberührt und auch in den anderen angeführten Diözesen waren es vereinzelte Kirchen, in denen die Sequenz Fuß faßte, so z. B. nur Bocholt und Iburg in Westfalen, Tournay und Termonde in Belgien. Die Niederlande, das skandinavische und britische Inselreich und Spanien waren ihr bis tief ins 16. Jahrhundert hinein, so gut wie ganz verschlossen. Immerhin ist die bisher geltende Ansicht aufzugeben, das Dies irae sei in Deutschland während des 14. Jahrhunderts noch gar nicht, während des 15. äußerst selten in liturgischem Gebrauch gewesen.

Gemeingut der ganzen lateinischen Kirche des Abendlandes wurde unsere Sequenz erst mit der Reform des Meßbuches durch Papst Pius V. um 1570. In das Missale Romanum war sie allerdings schon mindestens 1479[1]) aufgenommen worden, ohne jedoch in allen späteren Ausgaben desselben zu erscheinen. Als ihr im sonst sequenzenarmen neugeregelten Missale Roms ein dauernder Platz zuerkannt war, eroberte sie mit demselben die Welt. Hiemit wäre ihr Wachsen und Fortleben in der Liturgie nach Jahrhunderten und Ländern geschildert.

Auch die Frage, ob der Text der Sequenz im wesentlichen unverändert bis auf uns gekommen ist, läßt sich mit Sicherheit beantworten, und zwar bejahen, wenn wir vorläufig ganz davon absehen, ob der ursprüngliche Umfang der Dichtung vielleicht um die eine und andere Einleitungs- oder Schlußstrophe verkürzt oder erweitert worden sei. Als Sequenz — der Grund für die Betonung dieser spezifischen Benennung wird sich bald ergeben — hat das Lied zweifelsohne ursprünglich jenen Wortlaut gehabt, den wir gleich folgen lassen. So vertraut wir auch im allgemeinen mit ihm sind, möge er doch vollständig hier seinen Platz finden, damit die nachher nötigen Hinweise und Erörterungen leichter und faßlicher gemacht werden können. Die in der Singweise parallelen Halbstrophen (a und b) sind nach altem Brauch der Analecta nebeneinander gestellt, die nicht parallelen (der Gruppe IV) stehen untereinander. Die Gliederung der Strophen zu vier Gruppen wird sich als in mancher Hinsicht gut begründet erweisen.

I.

1a. Dies irae, dies illa Solvet saeclum in favilla Teste David cum Sibylla.	1b. Quantus tremor est futurus, Quando iudex est venturus Cuncta stricte discussurus!
2a. Tuba mirum sparget sonum Per sepulcra regionum, Coget omnes ante thronum.	2b. Mors stupebit et natura, Cum resurget creatura Judicanti responsura.
3a. Liber scriptus proferetur, In quo totum continetur, Unde mundus iudicetur.	3b. Judex ergo cum censebit, Quidquid latet, apparebit, Nil inultum remanebit.

II.

4a. Quid sum miser tunc dicturus Quem patronum rogaturus, Dum vix iustus sit securus?	4b. Rex tremendae maiestatis, Qui salvandos salvas gratis, Salva me, fons pietatis.
5a. Recordare, Jesu pie, Quod cum causa tuae viae, Ne me perdas illa die.	5b. Quaerens me sedisti lassus, Redemisti crucem passus; Tantus labor non sit cassus.
6a. Juste iudex ultionis, Donum fac remissionis Ante diem rationis.	6b. Ingemisco tamquam reus, Culpa rubet vultus meus; Supplicanti parce, Deus.

III.

7a. Qui Mariam absolvisti Et latronem exaudisti, Mihi quoque spem dedisti.	7b. Preces meae non sunt dignae, Sed tu, bonus, fac benigne, Ne perenni cremer igne.

[1]) Das Repertorium Hymnologicum von U. Chevalier (Louvain 1892) nennt als älteste Quelle die Ausgabe von 1520.

Digitized by Google

8a. Inter oves locum praesta
Et ab hoedis me sequestra
Statuens in parte dextra.

8b. Confutatis maledictis
Flammis acribus addictis
Voca me cum benedictis.

9. Oro supplex et acclinis,
Cor contritum quasi cinis,
Gere curam mei finis.

IV.

10. Lacrimosa dies illa,
Qua resurget ex favilla
Judicandus homo reus;
Huic ergo parce, Deus.

11. Pie Jesu Domine,
Dona eis requiem.

Dieser Text weicht von dem jetzt gebräuchlichen der Editio Vaticana nur an drei Stellen ab. Zwei dieser Varianten sind obendrein unwesentlich, nämlich im Vers 2a, 1 sparget statt spargens und im Vers 4a, 3 Dum vix iustus statt Cum vix iustus. Bedeutungsvoller ist die Lesart censebit statt sedebit im Vers 3b, 1. „Censebit“ ist die lectio difficilior der beiden ältesten Quellen und eines Missale des 15. Jahrhunderts. Durch ein Versehen der Kopisten oder durch eine Korrektur ist sie nicht erklärbar, während die sehr nahe liegende Lesart „sedebit“ als eine spätere Korrektur nur zu begreiflich erscheint. „Judex ergo cum censebit“ ergibt einen sehr tiefen, originellen Sinn: Wenn also der Richter als Zensor (strenger Beurteiler) waltet, dann kommt alles Verborgene ans Licht. Die jetzt gebräuchliche Lesart „sedebit“ geht von der uns geläufigen Idee aus, daß Christus als Richter den Thron seiner Herrlichkeit besteigt und zu Gerichte „sitzt“. Gewiß auch eine schöne, in den Kontext durchaus passende Idee, welche aber nur zu leicht sich aufdrängt und fest einprägt, als daß sie durch das frappante, ungewöhnliche censebit eines späteren Kopisten wäre abgelöst worden. Letzteres gibt die ursprüngliche Idee des Dichters und ist durch beide älteste Quellen verbürgt.

Eben diese beiden Quellen, nämlich das genannte Brevier zu Assisi und das Franziskanermissale zu Neapel (Cod. VI, G 38), weisen noch weitere Varianten[1]) auf, die als bloße Schreibfehler der Abschreiber zu erachten sind. Dieselben sind verhältnismäßig so zahlreich, daß schon dieser Umstand die Vermutung nahelegt, keine der beiden altehrwürdigen Quellen repräsentiere die ursprüngliche Niederschrift. Doch möge diesem Umstande allein vorläufig kein großes Gewicht beigelegt werden.

Viel bedeutungsvoller ist der ungleiche Abschluß der Dichtung in diesen ältesten Quellen. Das etwas jüngere Missale zu Neapel schließt ab in der gewohnten Weise:

Pie Jesu Domine, | Dona eis requiem.

Das ältere Brevier zu Assisi hingegen hat statt dessen die schließlich in Prosa auslaufenden Strophen:

Pie Jesu Domine,
Deus, rex altissime,
Dona eis requiem
Et locum indulgentiae

Et nobis peccatoribus
Tibi famulantibus
Da veniam [et] gloriam
Et requiem sempiternam,

Ut (tecum) in mundo brevi isto
Vivere facias cum te Christo,
Qui vivis et regnas cum Deo patre
in saecula saeculorum. Amen.

Sollen wir glauben, daß ursprünglich die Dichtung einen solchen Abschluß hatte? Und erst recht, können wir annehmen, daß der geniale, formgewandte und sorgfältigst auf Gleichmaß in Rhythmus, Reim und Cäsur bedachte Dichter am Schlusse seines Meisterwerkes so matt und lahm und ungelenk auf einem Gemeinplatze landete? Unmöglich.

[1]) Verzeichnet in Analecta Hymnica LIV, Nr. 178.

Digitized by Google

Der Abschluß im Missale zu Neapel ist nicht viel besser. Er war längst den Hymnologen ein Stein des Anstoßes. Unter Durchbrechung des Metrums, des Reimes und des Strophenbaues wird plötzlich, ganz unvermittelt für jene gebetet (dona eis requiem), von denen vorher mit keiner Silbe die Rede war. Auch das hat niemals der große Dichter der vorausgehenden Strophen so, in diesem Zusammenhange geschrieben.

Prüfen wir die unmittelbar vorausgehende 10. Strophe: Lacrimosa dies illa etc. Der Text dieser Strophe ist gleichmäßig in allen auffindbaren Quellen vom Ende des 13. Jahrhunderts an überliefert. Sie gehörte und gehört zu unserem Liede, seitdem dasselbe sich als Sequenz präsentiert. Aber, stammt sie vom Dichter der vorhergehenden Strophen? Sie will nicht recht zu denselben passen, weder ihre Technik, noch ihr Stil, noch ihr Inhalt. So vertrauensvoll, so demütig, so zerknirscht hat der Sänger in den Strophen 7a – 9 an die Güte des stets erbarmungsvollen Heilandes warm und eindringlich appelliert und schließlich nichts Besseres und Schöneres gewußt, als sein ganzes großes Anliegen wegen der letzten, entscheidenden Stunde in die Hand seines streng gerechten, aber guten Richters zu legen: „Gere curam mei finis"; dann wird es gut gehen. Was will er da noch länger und mehr erbitten? — Statt dessen werden wir aus dem warmen Affekte fast grausam herausgeworfen durch eine Art kalter Wiederholung der Schilderung in der ersten Strophe, welche dort allerdings am Platze war: Lacrimosa dies illa, Qua resurget ex favilla (vgl. Str. 1: Dies irae, dies illa Solvet saeclum in favilla). Sich selbst hat der tief erschütterte Beter auf einmal vergessen und spricht nur noch nüchtern vom „Judicandus homo reus" mit der schlichten, vom vorausgehenden stürmischen Gebete so stark abstechenden Bitte: „Huic ergo parce, Deus." Das ist eine grelle Dissonanz, die noch schärfer wird durch den förmlich angeleimten Zusatz: Pie, Jesu Domine, dona eis requiem.

Die Lösung des Rätsels läßt sich finden. Schon vor 60 Jahren hatte der Karlsruher Archivdirektor F. J. Mone den Schlüssel dazu in der Hand. Daß weder er noch ein anderer bislang damit öffnete, dürfte darin seinen Grund haben, weil für die Kenntnis der Tropendichtung noch kein genügendes Material vorlag.

Der genannte Hymnologe begegnete nämlich in der Karlsruher Handschrift Cod. Augien. LX, d. h. einem Antiphonar des 12. Jahrhunderts aus Reichenau (vgl. Analecta Hymnica XLIX, Nr. 783), einem Gemisch von Prosa und Poesie, verbunden mit liturgischen Texten des Totenoffiziums und ausgestattet mit einer Singweise. Er benannte sie „Gesänge zum Allerseelentag und zur Seelenmesse für Verstorbene" und bemerkte: „Der Anfang einer gereimten Behandlung der Totenvesper und Messe ist nicht zu verkennen." [1])

In diesen — nennen wir sie einstweilen noch so — „Gesängen zur Seelenmesse", die von einer Hand des ausgehenden 12. Jahrhunderts eingetragen sind, findet sich nun u. a. die Strophe:

Lacrimosa dies illa,
Qua resurget de favilla
Judicandus homo reus;
Tu peccatis parce, Deus.

Das ist, mit kleiner Änderung des Schlußverses, die 10. Strophe unserer Totensequenz. Mone folgerte daraus: „Da diese Handschrift älter ist, als der Verfasser des Dies irae, Thomas von Celano († nach 1250), so hat er die Verse ‚Lacrimosa etc.' nicht selbst gemacht, sondern aus einem älteren Kirchenliede beibehalten und sie an den Schluß seiner Sequenz gesetzt, weil (!?) sie zu seiner dreizeiligen Strophe nicht paßten." [2]) Der erste Teil dieses Satzes ist richtig und stellt eine bedeutsame Tatsache fest; der zweite Teil und erst recht dessen Begründung mutet dem großen Dichtergeiste des Verfassers (ob Thomas von Celano es ist, bleibe dahingestellt) ein so armseliges Unvermögen zu, daß er rundweg abgelehnt werden muß.

Bald darauf fährt Mone fort: „Man war der Ansicht, diese Sequenz sei lediglich aus der individuellen Betrachtung eines Mönches in seiner einsamen Zelle hervorgegangen und hätte ihrer Vortrefflichkeit wegen allgemeine Anerkennung gefunden. Diese Meinung ist unhaltbar, denn obige Texte (er meint die „Gesänge zur Seelenmesse") beweisen, daß die Quelle der Sequenz in den älteren Gesängen des Gottesdienstes lag .... Diese älteren Gesänge waren teilweise sogar in demselben Versmaße geschrieben, wie die Sequenz Dies irae, ja dieser Anfang wurde

[1]) Mone, a. a. O., S. 408. [2]) Ebendort.

Digitized by Google

durch den häufigen Rundreim des alten Chorales: in die illa tremenda etc. veranlaßt, wie auch der andere Refrain: quando coeli etc. in eine Abfassung des Dies irae aufgenommen wurde, wo es heißt:

quando coeli sunt movendi, dies adsunt tunc tremendi.

Beide Rundreime sind aber aus dem Libera me der Seelenmesse entlehnt. Daher kommen auch die zwei letzten Verse der Sequenz im römischen Brevier[1]) vor:

pie Jesu domine, dona eis requiem;

denn diese Worte werden dreimal in der Seelenmesse nach der Wandlung gesungen[2]) und passen nicht zu dem individuellen Gebete des Dies irae.“

Diese Darlegung Mones ermangelt der nötigen Klarheit und die liturgische Terminologie ist ungenau; im übrigen aber, wie sich gleich zeigen wird, war der verdiente Hymnologe auf der besten Fährte, da er beim Libera angelangt war und in der Dichtung nicht eine individuelle, rein private Betrachtung erblicken wollte. Im entscheidenden Momente verließ er die Spur und keiner seiner Nachfolger nahm die rechte Fährte wieder auf. Sie schlugen vielmehr jene irreführende Richtung wieder ein, vor der Mone als einer „unhaltbaren“ gewarnt hatte.[3])

Man sagte sich, und dieses allerdings mit Recht, der eigentliche Kern der Sequenz (Strophe 1 – 9) ist ausschließlich auf das Subjektive, Persönliche, das „Ich“ des Dichters gestimmt; die Schlußstrophen 10 und 11 hingegen, insbesondere die letztere, stehen dazu im vollsten Widerstreit als ein Gebet für andere. Folglich – und auch diese Folgerung darf noch als berechtigt gelten, wenn sie vorsichtig abgefaßt und eng begrenzt ist – sind die beiden Schlußstrophen ein disparates Stück, das aus Älterem übernommen oder zum Teil vielleicht später abgefaßt irgendwie und irgendwann mit den anderen Strophen in Zusammenhang gebracht wurde. Diese Folgerung findet eine Stütze an der oben angeführten Tatsache, daß Str. 10 in ganz anderem Zusammenhange schon in einer älteren Quelle gegen Beginn des 13. Jahrhunderts vorkommt; ferner in etwa an dem Umstande, daß im 16. Jahrhundert auf einer Marmortafel in der Franziskanerkirche zu Mantua ein Text des Dies irae eingeschrieben war,[4]) der statt der Schlußstrophen 9 – 11 die folgende bietet:

Ut consors beatitatis
Vivam cum iustificatis
In aevum alternitatis

Diese Strophe ist auf den Ton der „Ich“-Dichtung gestimmt und paßt daher in dieser Hinsicht (aber auch nur in dieser) zum ganzen vorhergehenden Liede. Sie deshalb als ursprünglich zum „Dies irae“ gehörend anzusetzen, wie z. B. Peter Wagner[5]) es tut, geht durchaus nicht an, was schon der einzige Blick auf die konstant vernachlässigte Cäsur beweist; wohl aber läßt sie erkennen, daß die Strophen 10 und 11 als disparate Stücke empfunden wurden, die eine Remedur zu erheischen schienen.

Hier nun setzte das Raisonnement der Hymnologen weiter ein und führte durch Nichtbeachtung der von Mone, allerdings unklar, angedeuteten Umstände in eine falsche Richtung. Strophe 1 – 9, so urteilten alle maßgebenden Forscher, sprechen in der Einzahl, kehren nur das individuelle, persönliche Empfinden des Dichters hervor, was den liturgischen Gebeten und Liedern an sich fremd ist; Strophe 10 und 11 hingegen, die überdies zum Vorausgehenden nicht passen, tragen ganz den liturgischen Gebetscharakter als Gebet für andere. Also waren Strophe 1 – 9 ursprünglich eine Dichtung für den frommen Privatgebrauch des einzelnen, ein sogenanntes Reimgebet oder Leselied; die übrigen Schlußverse wurden dann später, allerdings schon gegen Schluß des 13. Jahrhunderts, hinzugefügt, um das für die private Andacht gedichtete Lied in der offiziellen Liturgie der Totenmesse verwenden zu können. So oder ähnlich lautet die Ansicht von Dreves, Bäumker, Wagner, Mearns, Henry u. a., und auch ich glaubte früher, ihr beipflichten zu sollen.

[1]) Das ist ein Irrtum. [2]) Aber rein privatim, nicht als Teil der Messe.

[3]) Eine Ausnahme bilden in etwa, aber ohne nun das Richtige zu treffen, Michael (von Zittau) im obengenannten Programm S. 24 und Bremme, a. a. O., S. 185. Beide blieben auf dem alten Standpunkte Mones stehen.

[4]) Chytraeus (gräzisiert aus Kochhafen), Variorum in Europa Itinerum Deliciae, ed I., Herbornae 1594, S. 186. – Die betreffende Marmortafel ist nach Profanierung der Kirche (im Jahre 1811) verschwunden; vgl. The Dublin Review IX (1883), p. 375.

[5]) Einführung in die Gregorianischen Melodien. I[2] (Freiburg in der Schweiz, 1901), S. 279.

Digitized by Google

Indessen, diese Lösung **kann nicht befriedigen**. Reimgebete und Leselieder, d. h. poetisch abgefaßte Gebete für die Privatandacht, finden sich in den alten Orationalien oder Livres d'heures, wohin sie ihrem privaten Charakter gemäß gehören, und tauchen dann erst vereinzelt in liturgischen Büchern auf, wann man sie auch in der Liturgie zu verwenden begann. So ist es u. a. mit dem „Stabat mater" der Fall, das wirklich anfangs nur ein Reimgebet für die Privatandacht war. Es wird fast ausnahmslos einzig durch handschriftliche Orationalien überliefert, und selbst als es in der Liturgie der Messe Eingang fand, blieben doch noch die Gebetbücher vorwiegend die Quelle für diese Dichtung.

Ganz anders beim Dies irae. Keine einzige der vielen Quellen dieses Liedes bis ins 16. Jahrhundert hinein ist ein Orationale; ausnahmslos sind liturgische Bücher die Übermittler unserer Dichtung. Auch bieten die ältesten Quellen mit dem Texte zugleich die Melodie, während einem Reimgebete an sich eine Singweise gar nicht zukommt. Beide Umstände sichern dem Dies irae den Charakter einer liturgischen, für die Liturgie von Anfang an bestimmten Dichtung.

Ferner, wenn wir glauben sollen, zum Zweck der liturgischen Verwendbarkeit seien Strophe 10 und 11 dem ursprünglichen Reimgebete angefügt, so müssen wir dem hymnologischen Können des 13. Jahrhunderts ein erstklassiges Armutszeugnis ausstellen, das gerade diesem Jahrhunderte am wenigsten eignet. Falls das poesiereiche, formgewandte 13. Jahrhundert eine glänzende Dichtung der Privatandacht in seine Liturgie einfügen wollte, eben weil diese Dichtung durch innere und äußere Schönheit seinem feinen Kunstempfinden entsprach, dann brauchte und konnte es nicht eine solche Unschicklichkeit begehen, wie wir sie bei Annahme der bisher geltenden Ansicht oder Hypothese den Hymnoden dieser Blütezeit zumuten müßten.

Schließlich läßt sich trotz aller Erklärungsversuche nicht leugnen, daß auch der Anfang unserer Sequenz, wenn sie als Privatgebet gedacht wird, etwas abrupt und ungewohnt ist,[1]) um so mehr, da sonst die ganze Dichtung den höchsten Anforderungen der Kunst genügt.

Unsere „Sequenz" muß daher eine andere historische Genesis haben. Sie ist auf einem anderen und zwar liturgischen Boden erwachsen; sie gehört ursprünglich in einen bestimmten liturgischen Rahmen, in dem alle ihr jetzt als einer Sequenz anhaftenden befremdlichen Eigentümlichkeiten (der unvermittelte Anfang, die persönliche Sprache in der Einzahl, der unpassende Abschluß) als etwas von selbst Gegebenes und organisch Erwachsenes sich darstellen.

Dieser Rahmen, dieser Boden ist das „Libera me Domine" oder das Schluß-Responsorium des Totenoffiziums, das in bald mehr bald weniger erweiterter Form auch als Absolutio ad tumbam dient.

Vergegenwärtigen wir uns das „Libera" in seiner älteren und längeren Form, wie es z. B. durch das bekannte, um die Wende des 10. zum 11. Jahrhundert geschriebene Antiphonarium Hartkeri Sangallensis (Cod. Sangallen. 390) überliefert ist. Dort findet es sich als neuntes Responsorium des Brevier-Offiziums in Commemoratione omnium defunctorum:

℟. Libera me, Domine, de morte aeterna, in die illo tremendo, quando caeli movendi sunt et terra.

℣. 1. Tremens factus sum ego et timeo, cum discussio venerit atque ventura ira, quando etc.

℣. 2. Dies illa, dies irae, dies calamitatis et miseriae, dies magna et amara valde, quando etc.

℣. 3. Quid ego miserrimus, quid dicam aut quid faciam, cum nil boni perferam ante talem iudicem? quando etc.

---

[1]) Diesem Empfinden dürften die Einleitungsstrophen entsprungen sein, welche Chyträus (a. a. O.) auf der Tafel zu Mantua eingeschrieben fand:

1. Quaeso, anima fidelis,
Ah, quid respondere velis
Christo venturo de caelis,

2. Cum a te poscet rationem
Ob boni omissionem
Et mali commissionem.

3. Dies illa, dies irae,
Quam conemur praevenire
Obviamque Deo ire

4. Seria contritione,
Gratiae apprehensione,
Vitae emendatione.

5. Dies irae, dies illa etc.

Daß diese Strophen spätere und ungeschickte Zutat sind, leuchtet von selbst ein.

Digitized by Google

℣. 4. Vix iustus salvabitur et iniquus condemnabitur ante tribunal iudicis, quando etc.
℣. 5. Plangent se super se omnes tribus terrae, quoniam videbunt, in quem transfixerunt, quando etc.

Sehr beachtenswert ist der Umstand, daß die Versikeln dieses „Libera" ungleich zahlreicher sind, als die in unserem jetzt gebräuchlichen; letzteres hingegen ist im Rundreim „Quando caeli etc." um einen Zusatz „Dum veneris iudicare saeculum per ignem", der als zweiter Refrain dient, vermehrt. Ebenso verdient alle Beachtung jene Eigentümlichkeit, auf welche bereits Dom F. Cabrol[1]) hingewiesen hat, nämlich Harmonie des Rhythmus, Regelmäßigkeit der Kadenzen und sogar Anflug von Reim bezw. Assonanz in diesen Versikeln. Letzteres — so muß von vornherein erwartet werden — reizte förmlich das sangesfrohe und reimlustige Mittelalter, an solchen Versikeln sein musikalisches und poetisches Können zu zeigen. Bei allem Konservatismus gegenüber dem einmal gegebenen offiziellen liturgischen Texte herrschte große Freiheit, denselben durch neue Versikeln teils in gebundener, teils in ungebundener Sprache zu erweitern, die Versikeln anders zu ordnen und stellenweise durch neue zu ersetzen, schließlich dieselben zu interpolieren und zu tropieren. Gerade im 13. Jahrhundert war die Tropierung zu einer reiferen, freieren Form ausgewachsen; nicht bloß kurze Verse oder eine einzelne Strophe, sondern mehrere, sogar viele Strophen wurden oftmals in den liturgischen Text als Erläuterungen eingefügt.

Ein paar Beispiele genügen, um diese Freiheit in Zahl und Anordnung der Versikeln zum Libera und diese Vorliebe zur Tropierung derselben klar zu erweisen. Schon der Unterschied zwischen dem Libera im Antiphonar Hartkers und dem Libera im jetzigen Vatikanischen Graduale dient in etwa als Zeugnis. Viel handgreiflicher ist jenes, das aus dem von Mone herangezogenen und vorhin genannten Antiphonar aus Reichenau erbracht werden kann. Dort beginnt auf dem Blatte 262 das Responsorium Libera me Domine; es folgt der erste Versikel „Tremens factus sum etc.", der aber wie die nächstfolgenden in der Handschrift nicht mehr lesbar ist, so daß es zweifelhaft bleibt, ob der erste bis dritte Versikel durch etwaige Einschiebungen erweitert sind. Lesbar ist wiederum der Anfang des vierten Versikels „Vix iustus salvabitur" und der fünfte „Plangent se super se etc." Daran schließt sich als sechster Versikel: „Ecce, breves posuisti dies meos et vita mea quasi non sit in conspectu tuo; omnia enim etc." Diese hübsche Anzahl von Versikeln genügte noch lange nicht; es folgen deren noch über ein Dutzend in den verschiedensten Formen, bald in ungebundener Rede, bald in Reimprosa, bald in mehr oder minder rhythmischen und gereimten Versen. So z. B. lautet

℣. 9: Securis ad radicem arboris posita dedit ictum,
Arbor icta corruit,
Fructus eius computruit;
Praemio carebit homo,
Si deviaverit a Domino, in die illa tremenda etc.

℣. 11: Quid acturi erunt pravi,
Quando tremebunt angeli,
Videntes formam Dei,
Ut fuit in cruce pro salute mundi?
Tunc infernus apparebit
Et damnatos absorbebit,
Fulgur ignis atque vermes
Trucidabunt peccatores
in die illa tremenda, quando etc.

Als fünfzehnter Versikel dient die schon besprochene Strophe „Lacrimosa dies illa".

Ganz anders wieder ist die Versikelreihe in einem Antiphonar des 11. Jahrhunderts aus der Abtei des heiligen Abundius, Diözese Como,[2]) das wegen seines italienischen Ursprunges, der ja auch beim Dies irae anzunehmen ist, ein besonderes Interesse beansprucht. Dort schließen sich an das Responsorium Libera me Domine und die drei ersten Versikeln, welche mit jenen im Antiphonar Hartkers gleichlautend sind, die folgenden an:

℣. 4. Timor magnus et tremor erit, dum iudicas, Domine, actus cuiusque nostrum in die illa etc.
℣. 5. Tremebunt angeli et archangeli; impii autem ubi parebunt, quando caeli etc.

---

[1]) Diction. d'Archéol. chrétienne I (Paris 1907), col. 204.
[2]) Vgl. Paléogr. Music. I (1889), p. 153 und pl. XXIV. — Der Kodex befindet sich jetzt auf der Bibliothek Vittorio Emmanuele zu Rom unter der Signatur 2110 (Sessor. 136).

Digitized by Google

℣. 6. Plangent se super se omnes tribus terrae; vix iustus salvabitur et ego ubi apparebo, quando etc.

℣. 7. Scio, Domine, quia solus potens es peccata dimittere; ideo mei miserere, quando etc.

℣. 8. Nunc, Christe, adprecor, miserere, peto, quem venisti redimere; perpetim veni salvare, quando etc.

℣. 9. Requiem aeternam etc.

Zur Genüge dürfte hieraus ersichtlich sein, wie wechselvoll im Mittelalter bei gleichem Grundgedanken die Versikeln des Libera gestaltet waren. Dabei darf nicht übersehen werden, daß einzelne Versikeln in gleicher Weise in den verschiedenen Antiphonarien vorkommen, dort an dieser, dort an jener Stelle. So findet sich auch die Strophe „Lacrimosa dies illa“ nicht nur im Reichenauer Antiphonar als fünfzehnter Versikel, sondern auch an dritter Stelle in einem jetzt zu Karlsruhe befindlichen Antiphonar des 14. Jahrhunderts aus St. Georgen.

Und nun die Tropierung oder poetische Interpolation des Libera und seiner Versikeln. Aus dem 13. Jahrhundert liegt uns ein Beispiel vor, welches erkennen läßt, daß die Tropierung in umfangreichen Dichtungen bestehen konnte, welche gleichsam ein besonderes Lied für sich ausmachten.[1]) Der Tropus beginnt:

1a. Huius mundi * decus et gloria
Quam sint falsa, * quam transitoria,
1b. Contestantur * haec temporalia
Non in uno * statu manentia.

2a. Nihil enim * regalis dignitas,
Nihil valet * corporis quantitas,
2b. Nil artium * valet profunditas,
Nihil diis * falsa divinitas.

Nach weiteren sieben Halbstrophen gleichen Baues lautet der Abschluß:

8. Sed tu, Deus, * rector fidelium,
Fac te nobis * pie propitium,
Cum de malis * fiet iudicium
in die illa tremenda, quando caeli movendi sunt et terra.

Die Rekonstruktion des „Dies irae“ in seiner ursprünglichen Form, in jenem liturgischen Rahmen, dem es anfangs vom geistvollen und gewandten Dichter dieses unsterblichen Liedes mehr als wahrscheinlich, wohl moralisch sicher eingefügt war, kann nach den vorgelegten Erörterungen und Beispielen nun nicht mehr schwer fallen. Sie drängt sich förmlich auf.

Aus dem Responsorium des Totenoffiziums „Libera me Domine“ ist das „Dies irae“ als Tropierung einzelner Versikel dieses Responsoriums erwachsen.

Wie die Versikeln des Responsoriums, welches dem Tropisten vorlag, lauteten, läßt sich mit absoluter Sicherheit nicht sagen. Wir gehen aber schwerlich fehl, wenn wir annehmen, daß sie aus den oben vorgelegten Versikeln 1—4 des Antiphonarium Hartkeri[2]) und aus den Versikeln 7 und 8 des Antiphonars von Como zusammengestellt waren, denen dann noch der Versikel „Lacrimosa dies illa“ und „Requiem aeternam“ folgten. Nach jedem zweiten Versikel fügte sich die Tropierung ein. So ergibt sich folgendes Lied als relativ umfangreiche, aber im Mittelalter durchaus maßvoll gehaltene „Absolutio ad tumbam“:

℟. Libera me, Domine, de morte aeterna, in die illa tremenda, quando caeli movendi sunt et terra.

℣. 1. Tremens factus sum ego et timeo, cum discussio venerit atque ventura ira, quando caeli etc.

℣. 2. Dies illa, dies irae, dies calamitatis et miseriae, dies magna et amara valde;
Tropus I. Dies irae, dies illa,
Solvet saeclum in favilla
Teste David cum Sibylla etc. (nämlich Strophe 1a—3b), so daß der Abschluß lautet: Nil inultum remanebit, quando caeli etc.

℣. 3. Quid ego miserrimus, quid dicam aut quid faciam, cum nil boni perferam ante talem iudicem, quando caeli etc.

---

[1]) Analecta Hymnica XLIX, Nr. 779.
[2]) ℣. 1—3 sind übrigens den drei ersten ℣. im Antiphonar von Como gleichlautend.

Digitized by Google

℣. 4. Vix iustus salvabitur et iniquus condemnabitur ante tribunal iudicis.
Tropus II. Quid sum miser tunc dicturus,
Quem patronum rogaturus,
Dum vix iustus sit securus etc. (nämlich Strophe 4a–6b), so daß der Abschluß lautet: Supplicanti parce Deus, quando caeli etc.

℣. 5. Scio, Domine, quia solus potens es peccata dimittere; ideo mei miserere, quando caeli etc.

℣. 6. Nunc, Christe, adprecor, miserere, peto, quem venisti redimere; perpetim veni salvare;
Tropus III. Qui Mariam absolvisti,
Et latronem exaudisti,
Mihi quoque spem dedisti etc. (nämlich Nr. 7a–9), so daß der Abschluß lautet: Gere curam mei finis, quando caeli etc.

℣. 7. Lacrimosa dies illa, | Qua resurget ex favilla | Iudicandus homo reus; | Huic ergo parce Deus, quando caeli etc.

℣. 8. Requiem aeternam dona eis, Domine, et lux perpetua luceat eis,
Tropus IV. Pie Jesu, Domine,
Dona eis requiem.

Jede Tropierung ist hier, wie es ein guter Tropus sein soll, eine poetische Paraphrase und Auslegung der je zwei vorausgehenden Versikeln, vielfach unter Wiederaufnahme der gleichen Worte. Man vergleiche nur „Dies illa, dies irae, dies calamitatis“ mit der Tropierung „Dies irae, dies illa“. Der Inhalt der ganzen ersten Strophengruppe (I) ist nur eine lyrisch angehauchte Schilderung des jüngsten Schreckenstages, gerade wie es in knapper Form der vorausgehende Versikel besagt. – Versikel 3 und 4 bringen die Bestürzung und Scham und Hilflosigkeit des Sünders beim Gedanken an diesen ernsten Tag des Gerichtes zum Ausdruck: Quid ego miserrimus, quid dicam? . . . vix iustus salvabitur. Und abermals schildert der tropierende Dichter in der zweiten Strophengruppe (II) diese gleichen Gefühle, die ihm die Bitte um Erbarmen auf die Lippen legen, wiederum unter Anwendung der gleichen markanten Worte: Quid sum miser tum dicturus, . . . dum vix iustus sit securus? — Doch nicht verzweifeln! Die Macht und die Güte des Richters, der als redemptor kam, geben sichere Hoffnung auf Barmherzigkeit. Dies der Inhalt des fünften und sechsten Versikels und in gleicher Weise der dritten Strophengruppe (III). – Im Toten-Offizium ist es selbstverständlich und naheliegend, dieses Erbarmen auch für die Abgeschiedenen zu erflehen. Hier ist der Übergang zu denselben durchaus nicht störend und unvermittelnd. Wenn er nicht in der kunstvollsten Weise hergestellt ist und ein Versikel „Lacrimosa dies illa“ ausgewählt wurde, statt dessen ein anderer mehr passen dürfte, so ist das nicht die Schuld des tropierenden Dichters, sondern dessen, der die Versikeln auswählte und zusammenstellte. – Ob schließlich der letzte kurze tropierende Zusatz zum Versikel Requiem aeternam, nämlich die Schlußbitte „Pie Jesu Domine, dona eis requiem“, vom Verfasser der übrigen meisterhaften Tropierung stammt, oder ob er als schon mit dem Libera und seinen Versikeln verbunden vorlag, darf und mag unentschieden bleiben. Im Zusammenhange mit dem ganzen Libera, aber nur so, ist er passend und schön und des Dichters eines Dies irae nicht unwürdig.

So ist denn das Ganze inhaltlich ein wohlgegliedertes, organisches, einheitliches Kunstwerk. Als ebensolches präsentiert es sich vom musikalischen Standpunkte aus. Die drei Strophengruppen (I—III) haben jedesmal die gleiche Melodie, die je drei Strophenpaare in jeder Gruppe hingegen folgen stets einer besonderen Singweise. Die Mannigfaltigkeit bei der Einheit ist auf diese Art bestens gewahrt. Die Choralmelodie des Tropus selbst fügt sich in die Melodie des Libera und seiner Versikeln so vortrefflich ein, daß die Gesamtmelodie wie aus einem Guß erstanden erscheint. Die Melodie des Tropus „Dies irae, dies illa“ nimmt sogar, was nachdrücklichst betont werden muß, jene des Versikels „Dies illa, dies irae“ in seinem Anfange Note für Note wieder auf.

Alle Bedenken, welche gegen das „Dies irae“, losgelöst aus seinem ursprünglichen Rahmen, geltend gemacht werden konnten wegen des unvermittelten Anfanges, wegen der rein persönlichen Sprache in der Einzahl und wegen des unpassenden Abschlusses schwinden nun restlos ganz von selbst: das Responsorium und seine zwei ersten Versikeln bilden die beste Einleitung; die Sprache im persönlichen „Ich“ ist dem Libera und dem ganzen Totenoffizium des Breviers mit seinen Psalmen im Gegensatz zu den sonstigen liturgischen Gebeten eigentümlich und daher beim Tropus Dies irae förmlich geboten; der Abschluß ist wiederum durch die zugehörigen Versikeln hinreichend gut vermittelt.

Digitized by Google

Es erübrigt nur noch die Beantwortung der Frage: Wie wurde der Tropus zur jetzigen Sequenz? Es ist bekannt, daß schon im Laufe des 13. Jahrhunderts gegen das Übermaß von Tropen sich eine Reaktion geltend machte, so daß im wesentlichen nur die Tropen zum Kyrie über das 13. Jahrhundert hinaus ziemlich allgemein in der Liturgie fortlebten. Insbesondere Italien zeigte sich den Tropen nicht sehr günstig gestimmt. Unsere Tropierung des Libera scheint indessen beim Franziskanerorden Italiens, dem sie sichtlich ihren Ursprung verdankt,[1] sich einer zu großen Beliebtheit erfreut zu haben, als daß man dieses Lied einfachhin in der Liturgie preisgeben mochte. So wurden denn alle rhythmischen und gereimten Strophen aus dem Rahmen des Libera herausgehoben und als gesondertes Lied vom Offizium an der Totenbahre in das Formular der Messe für die Abgestorbenen transferiert. Der Tropus wurde Sequenz.

Daß bei diesem Prozesse der rhythmische und gereimte Versikel „Lacrimosa dies illa“ und die Schlußverse „Pie Jesu Domine, | Dona eis requiem“ mit hinübergenommen wurden, ist ein leicht erklärlicher Mißgriff. Es gereicht dem nunmehr als Sequenz fortlebenden herrlichen Liede nicht zum Vorteil, wird aber minder hart empfunden, wenn wir beim Beten der Sequenz uns ihre Genesis gegenwärtig halten. Stellen wir das ergreifende Lied in seine richtige, entsprechende Szenerie, so wirkt es doppelt nachhaltig als ein einheitlich, organisch erwachsenes Kunstwerk.

Nach dem Gesagten erscheint es überflüssig, den etwaigen Vorlagen unserer Sequenz viel nachzuspüren. Es ist auf alte Dichtungen über das Jüngste Gericht hingewiesen worden, namentlich auf das Lied „Quique de morte redempti“, welches in den Analecta Hymnica (XXIII, Nr. 79) aus Quellen des 10. Jahrhunderts vorgelegt ist. Dort lauten die siebente und neunte Strophe:

Dies irae, dies illa,
Nebulae et caliginis,
Dies tubae et clangoris,
Dies luctus et tremoris,
Quando pondus tenebrarum
Cadet super peccatores.

Quid dicturi erunt pravi,
Quando ipsi tremunt sancti
Ante tantam maiestatem
Jesu Christi, filii Dei?
Et si iustus vix evadet,
Impius ubi parebit?

Gewiß, das sind nicht bloß ähnliche, sondern gleiche Gedanken, die vielfach in gleichen Worten in der jüngeren Sequenz wiederkehren. Aber, bietet nicht auch das Libera, dessen Ursprung in noch höhere Jahrhunderte hinaufreicht, die gleichen Gedanken und auch Worte? Letzteres Responsorium mit seinen Versikeln dürfte die gemeinsame Vorlage und Quelle sein. Und das Libera selbst schöpfte aus den Schilderungen der heiligen Schrift. Die gewaltigen Akkorde, welche in der Apokalypse (20, 11–14) angeschlagen sind und die aus den Worten des Propheten Daniel (7, 10) und des Apostels Petrus (I. 4, 18) uns entgegentönen, hallen mehr oder minder nach in fast allen späteren Liedern über den „Tag des Zornes“, ohne daß deshalb Abhängigkeit des einen Dichters vom anderen behauptet werden dürfte. Immerhin aber verdient die Tatsache[2]) Beachtung, daß schon im 6. Jahrhundert der große griechische Hymnode Romanos in der Einleitungsstrophe zu seinem umfangreichen Hymnus über den „Jüngsten Tag“ fünf Verse bietet, die fast wörtlich mit Versen aus dem „Dies irae“ übertragen werden können. Man denke an die Verse Quantus tremor est futurus (1b, 1); Liber scriptus proferetur (3a, 1); Quidquid latet, apparebit (3b, 2); Ne perenni cremer igne (7b, 3); Statuens in parte dextra (8a, 3) und halte daneben aus dem genannten Hymnus des Romanos Vers 3, 6, 7, 9 und 11 der Einleitungsstrophe Ὅταν ἔλθῃς ὁ θεός, welche Al. Baumgartner[3]) in gewohnter Meisterschaft unter Wahrung des ursprünglichen Metrums also übertragen hat:

Wenn du kommest, großer Gott,
ruhmgekrönt auf die Erde,
und zittern wird das Weltenall;
Wenn ein Strom von Feuersglut
deinem Throne vorauszieht;
wenn Bücher werden aufgetan
und das Verborgne wird geoffenbart:

Dann errette mich
vom unauslöschlichen Feuer;
Woll' dich würdigen
dir mich zur Rechten zu stellen,
gerechtester Richter mein.

[1]) Auf die immer noch der Lösung harrende Auktorenfrage können wir hier nicht näher eingehen.

[2]) Den ersten Hinweis hierauf scheint Karl Deutschmann gemacht zu haben in seiner Schrift De poesis Graecorum rhythmicae usu et origine (Confluentibus 1889), wo er, allerdings unter starker Übertreibung, schreibt: „Hoc loco mentionem facio cantici de iudicio extremo, quod ad verbum fere imitatus est ille, qui composuit hymnum: Dies irae, dies illa“ (a. a. O. S. 17, Anmerkung). – Hierauf sich stützend urteilte C. Krumbacher: „Dem berühmten Dies irae ... scheint als Vorbild der Hymnus des Romanos über das letzte Gericht gedient zu haben“ (Gesch. d. byzant. Lit. [2], S. 286).

[3]) Geschichte der Weltliteratur IV[4] (Freiburg i. B., 1905), S. 525.

Digitized by Google

Diatonie der Choralbegleitung.

Von P. Gregor Molitor O. S. B., Beuron.[1])

Das Studium der vorhergehenden Kapitel hat den Schüler mit den harmonischen Eigentümlichkeiten der acht Kirchentonarten vertraut gemacht. Bevor wir zum zweiten Teil unserer Aufgabe übergehen, wollen wir eines der wichtigsten Fundamentalgesetze unserer Choralbegleitung, das wir bei den vorhergehenden Übungen schon allenthalben beobachtet haben, hier eigens hervorheben und beleuchten. Es lautet:

Die Begleitung der gregorianischen Choralmelodien soll wie die Melodien selbst durchaus diatonisch sein.

Die Choralmelodien sind rein diatonisch, das heißt: sie verwenden zur Bildung ihrer Tongänge nur jene Töne, welche die Tonleiter ihres Kirchentones natürlicherweise, ohne chromatische Erhöhung oder Vertiefung der Töne durch ♯ oder ♭ darbietet. Eine Ausnahme zeigt, wie wir sehen, nur der Ton h, der nicht selten in ♭ verwandelt wird. In einigen Fällen wird auch indirekt e in es verwandelt, doch nicht in der ursprünglichen Tonlage durch ♭ vor e, sondern unter Anwendung der Transposition der ganzen Melodie in die Oberquinte, wobei dann die gewünschte Intervallveränderung nach der erstgenannten Art ♭ vor h = ♭ vor e erfolgt. Auf ähnliche Weise umgingen die Alten die Notwendigkeit, bei der schriftlichen Aufzeichnung einiger (sehr weniger) Melodien des vierten Tones f in fis zu verwandeln, indem sie die Melodie in die Oberquarte versetzten, wobei der Halbtonschritt fis—g in natürlicher Form = h—c erschien. (Vgl. S. 19 und Johners Choralschule S. 57 f.)

Diese wenigen Fälle abgerechnet vermeidet die Choralmelodie, wie gesagt, jede chromatische Veränderunng der Naturtöne ihrer Tonarten.

Man könnte nun in dieser Beschränkung auf die Naturintervalle der Kirchentöne eine veraltete Einseitigkeit ängstlicher Theoretiker erblicken, die nicht imstande seien, über die kindlichen Anfänge ihrer Kunst sich zu erheben, und die dem chromatischen Reichtum der Melodik und Harmonie unserer heutigen Musik einen beklagenswerten Mangel an musikalischem Können und Fühlen entgegenstellen und das nur aus Rücksichten einer unfruchtbaren, grauen Theorie.

Indessen, dem ist nicht so. Im Gegenteil! Wie so oft in der Kunst, ist auch hier die Beschränkung der Kunstmittel das Zeugnis der Meisterschaft: eine Beschränkung, die in der Natur der Sache begründet ist, die eines der machtvollsten Mittel zur Erreichung des gewollten, hohen künstlerischen Zweckes an die Hand gibt, weil sie ihn viel reiner, klarer, überzeugender zur Darstellung bringt, als alle gegenteiligen Versuche und Bemühungen es zu tun vermögen.

Gerade dieser Beschränkung auf die reine Diatonie verdanken die gregorianischen Melodien großenteils den hohen Ernst, die Erhabenheit und Größe, die ihnen eigen sind, und durch ihre reine und konsequente Diatonie unterscheiden sie sich fast nicht weniger als durch ihren Rhythmus von der an sich hochentwickelten Melodiebildung mancher Meister unserer profanen Musik; durch diese wahren sie sich bei aller künstlerischen Vollendung jene hervorragende Einfachheit, Klarheit, Verständlichkeit, welche sie leicht ausführbar und doch wieder so tief, ja nicht selten hinreißend wirksam macht: Eigenschaften, welche die Choralmelodien mehr als jede andere noch so entwickelte Musikform für die innige Verschmelzung mit den heiligen und heiligsten Handlungen unserer Liturgie befähigen.

Warum sollten diese Vorzüge durch eine chromatische Begleitung aufgehoben oder auch nur gemindert werden?

Doch man sagt, unsere Choralmusik sei in ihrer ursprünglichen Form nicht rein diatonisch gewesen; bei alten Schriftstellern fänden sich noch Anhaltspunkte, die zu der Annahme berechtigen, der Choral habe von der Chromatik ungescheut Gebrauch gemacht.

[1]) Wir entnehmen mit freundlicher Genehmigung des Verfassers und der Verlagshandlung diesen Aufsatz dem trefflichen Buche Molitors „Die diatonisch-rhythmische Harmonisation der gregorianischen Choralmelodien" (Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1913; geh. 3 ℳ, geb. 4 ℳ) S. 44—53.

Digitized by Google

Darauf erwidern wir:

1. Wenn einzelne Theoretiker von Halbtönen reden, die einer diatonischen Tonleiter nicht angehören, so folgt daraus keineswegs, daß diese Halbtöne auch in den Melodien Verwendung fanden. Etwas ganz anderes ist es, Intervalle theoretisch und am Monochord berechnen, und etwas anderes, sie praktisch in der Komposition gebrauchen oder in vorhandenen Kompositionen nachweisen.

2. Der Versuch, einige Zeichen der Handschrift von Montpellier als solche chromatische Halbtöne zu erklären, ist zwar wiederholt gemacht worden, hat aber bis heute einen entscheidenden Erfolg nicht erreicht.

3. Angenommen — aber nicht zugegeben — der Choral sei einige Zeit hindurch oder an einigen Orten mit chromatischen Veränderungen gesungen worden, so bleibt noch die Hauptfrage, ob dies mit Recht oder mit Unrecht geschah, mit anderen Worten, ob diese Übung einer späteren Umbildung der Melodie ihren Ursprung verdankte oder aber von Anfang an durch die Melodien gefordert war. Man hat eine ähnliche Frage gegen das Ansehen der Romanusbuchstaben ausgespielt. Warum nicht auch hier?

4. Angenommen — aber nicht zugegeben — der Choral habe schon in seinen ältesten Melodien chromatische Halbtöne aufgewiesen, so wissen wir noch gar nichts über den Umfang und die Gesetze, welche für ihren Gebrauch maßgebend waren. Wie können wir aber eine chromatische Begleitung mit einem uns unbekannten und heute noch unerwiesenen Verfahren der Alten rechtfertigen?

4. Mit ganz verschwindenden Ausnahmen rührt das zugunsten des Chroma den „Alten" entnommene Material aus Zeiten, in denen das Verständnis der Choralmelodie schon beträchtliche Einbuße erlitten hatte. Mag es daher an sich noch so groß sein, seine Beweiskraft ist doch eine sehr geringe.

6. Angenommen — aber nicht zugegeben — der Choral sei früher chromatisch gewesen, so müssen wir doch die Tatsache bestehen lassen und müssen praktisch mit der Tatsache rechnen, daß die Melodien seit Jahrhunderten diatonisch geworden und heute rein diatonisch sind, und wir unsererseits können eine Einbuße an künstlerischem Werte darin nicht erkennen.[1])

7. Chromatische Veränderungen und Zierformen wie Quilisma oder Strophicus bedeuten in musikalischer Beziehung etwas ganz anderes als eine chromatische Begleitung, wie sie gewöhnlich verstanden wird. Letztere schneidet viel tiefer und schärfer in das Gefüge der Melodie hinein und sie tritt weit stärker hervor, nicht zuletzt, weil sie mit Vorliebe zur Bildung der wichtigen Kadenzen (Modulation, Halb- und Ganzschluß) gebraucht wird.

8. Die Melodien der Vatikana sind nicht aus der musikgeschichtlichen Entwicklung der letzten Jahrhunderte hervorgewachsen, es braucht also auch ihre Begleitung nicht die Meister des 16.—20. Jahrhunderts sich zum Muster zu nehmen. Und wie selten hat ein moderner Meister vor der Aufgabe gestanden, nicht etwa ein Motiv in den Kirchentonarten zu verarbeiten, sondern diatonische Melodien zu begleiten. Weit entfernt, die mehrstimmigen Choräle von Seb. Bach mit unserem Chorale vergleichen zu wollen, dürfen wir hier vielleicht doch auf die wohlberechnete, bewußte und in der Klangwirkung so glückliche Einfachheit der Begleitstimmen bei einer großen Zahl aus ihnen hinweisen.

9. Tatsache ist und bleibt, daß die Melodien der Vatikana streng diatonisch gehalten sind und jede chromatische Veränderung außer si b-moll vermeiden; ebenso findet

---

[1]) Ohne Zweifel war das Chroma seit alters bekannt, teils aus der antiken griechisch-römischen Musik, teils aus den mittelalterlichen Musiktraktaten. Warum hat die Kirche nie es in ihre Melodien aufgenommen — oder warum ließ sie es aus den Melodien verschwinden? Bis hierfür ein anderer ausreichender Grund gefunden wird, darf man ruhig behaupten: es mögen im letzteren Falle praktische Rücksichten, wie Schwierigkeiten der Ausführung und der polyphonen Bearbeitungen mitgewirkt haben — aber im tiefsten Grunde war es das Verständnis, das richtige Gefühl für die hohen künstlerischen wie kirchlichen Werte und Vorzüge, welche die Diatonie dem Chorale bringt, was hier den Ausschlag gab.

Digitized by Google

sich kein Fall, wo die Melodie zwei oder mehr Halbtöne wie z. B. c h b a as unvermittelt durchliefe, dagegen fast überall die einfachsten Intervalle. Wo wäre da ein Anlaß zu einer chromatischen Begleitung?

10. Können wir der chromatischen Begleitung keine Berechtigung zuerkennen, dann noch weniger eine Notwendigkeit für sie. Die Begleitung soll ja nicht aus der Melodie erst etwas machen; das hat diese nicht nötig und das verträgt sie nicht. Ebensowenig hat die Begleitung den Beweis hoher kontrapunktischer Schulung ihres Verfassers zu erbringen. Sie braucht keine neuen konstruktiven Elemente in die einfachen Gesänge hineinzutragen, soll nicht selbständig, als etwas ganz neues hinzukommen oder gar als Gegenstück, als Kontrast zur Melodie wirken wollen. Ihre Aufgabe darf, richtig erfaßt, keine andere sein, als die der dienenden Begleitung: als Begleitung zu beleuchten und zu erklären, als Begleitung dem Sänger behilflich zu sein. Damit sagen wir nicht, eine interessante, kunstvolle chromatische Begleitung der Choralmelodien sei ein Ding der Unmöglichkeit — sie ist es hier so wenig wie bei den figurierten und variierten Orgelchorälen.

Wir meinen auch nicht, jede diatonische Begleitung habe darum schon, weil sie diatonisch ist, Anspruch auf Kunstwert, oder es genüge für eine Begleitung, daß sie diatonisch sei. Aber wir glauben, daß alle, auch die höchstgespannten Anforderungen, die berechtigterweise an eine Choralbegleitung gestellt werden können, unter strenger Wahrung der Diatonik sich vollauf befriedigen lassen. Was das Chroma hier Gutes erreichen soll, läßt sich ebensogut mit bloßer Diatonie erreichen, und es bleibt dabei die Begleitung in ihrem Auftreten ruhiger und bescheidener, und die Melodie wirkt mehr durch sich selbst, durch ihren natürlichen Fluß, durch ihre freie Beweglichkeit, durch ihre hohe melodische Schönheit, sie wirkt damit wohltuender, als wenn sie als Kontrast aus dem Gegenspiel der Begleitung sich herausarbeitet. Vergessen wir nicht, daß der Choral eine gegebene, in sich fertige Melodie ist und als solche von der Kirche der Liturgie zur Verfügung gestellt wird. Als eine in sich vollendete Melodie, als das Dominierende soll sie erklingen und hauptsächlich durch ihre eigenen, in ihr selbst ausgesprochenen Elemente auf den Zuhörer wirken. Dabei darf die Begleitung manches unterstreichen, hervorheben, tragen — aber niemals eine gleichberechtigte Parallele zu ihr bilden. Ist solches schon bei der Begleitung unserer Kirchenlieder nicht am Platze, dann viel weniger beim Chorale.

Also nicht weil das Chroma in sich verwerflich — nicht als ob es immer und in jedem Falle wertlos, unsinnig, unkirchlich wäre — nicht als ob eine interessante chromatische Choralbegleitung gar nicht herzustellen wäre — sondern weil die diatonische Choralbegleitung weit mehr, oder weil nur sie allein die Aufgabe, die sie dem Sänger, dem Zuhörer gegenüber und an den Melodien zu erfüllen hat, zu erfüllen vermag, deswegen entscheiden wir uns für sie und zwar mit gänzlichem Ausschluß des Chromas.

Gewiß gehört das Chroma zu dem wirkungsvollsten Mittel des musikalischen Ausdruckes, aber es steht — nach unserem Dafürhalten — der Choralbegleitung nicht an, selbständig oder im Gegenspiele zur Melodie wie ein vollberechtigter Faktor aufzutreten. Und darin besteht ein wesentlicher Unterschied zwischen den Liedern eines Robert Franz oder manchen Arien eines Sebastian Bach und dem begleiteten Choralgesang. Erstere sind mit der Begleitung von vornherein gedacht, und es lebt ihre Melodie meist ebenso sehr aus der begleitenden Harmonie wie diese aus der Melodie. Beim Choral hingegen ist die Melodie das fertige Erste, dem der begleitende Organist unter allen Umständen sich unterordnen soll und wobei die Begleitung nicht eine Rolle beanspruchen kann wie in den genannten Liedern und Arien.

Alles zu seiner Zeit und an seinem Platze! Das Chroma ist gut im freien Orgelspiel und auch beim kirchlichen Chorgesang, wenn es mit Maß und Geschick und als Kunstmittel, nicht um seiner selbst willen gebraucht wird. Es wäre unrecht und engherzig, es bloß um seinetwillen, weil es Chroma ist, zu verwerfen.

Aber ebenso engherzig müßte es sein, wenn wir es für die Choralbegleitung forderten oder zuließen. Freiheit und Weitherzigkeit üben wir in dem Verzichte auf ein Element,

Digitized by Google

dessen der Choral nicht bedarf und das dessen zarte Art nur gefährden und oft genug beeinträchtigen und zerstören wird.

Eine Begleitung wird nicht schon durch das einmalige Vorkommen einer Diesis chromatisch und darum mag es wenig bedeuten, wenn dem Organisten ein oder das andere Mal aus Versehen oder aus bewußter Wahl eine Diesis mit unterläuft. Unsere Bemerkungen richten sich zunächst

a) gegen die Notwendigkeit der chromatischen Begleitung,

b) gegen das Bestreben, durch angewendetes Chroma Melodie und Begleitung inhaltlich und formell bereichern zu wollen und

c) gegen das häufige Vorkommen chromatischer Veränderungen und zwar in jeder Form, auch in bloßer Wechselnote.

Am unangenehmsten wirkt die Diesis in der Schlußkadenz.

Am besten wird sie immer und überall vermieden.

Noch eine Befürchtung anderer Art bestimmt uns für die reine Diatonie der Choralmusik einzutreten. Öffnet man einmal der Chromatik den Zutritt zu ihr, so ist man gegenüber der Willkür der Zeit und des Geschmackes nicht mehr imstande, bestimmte Grenzen aufrecht zu erhalten. Damit ruiniert man aber sozusagen Mark und Gebein der alten Musik. Einer ihrer Hauptvorzüge besteht ohne Zweifel in der so scharf geprägten, charaktervollen Besonderheit einer jeden der einzelnen Kirchentonarten und der Melodien, welche denselben angehören. Man vergleiche gute Melodien größeren Stiles aus dem ersten, dritten, fünften, siebenten Ton miteinander und mit ähnlich geformten Gesängen des zweiten, vierten, sechsten und achten Tones. Eine jede stellt sich oft weniger nach Melodiegang und Rhythmus, denn in bezug auf ihr Tongeschlecht, die tonale Eigenart des Modus, dem sie angehört, als scharf gezeichnetes musikalisches Eigenbild dar; sie ist mit den Melodien ihrer Tonart ebenso verwandt, als von denen der anderen verschieden, etwa wie Familienglieder scharfgeprägter, alter Adelsgeschlechter einander ähnlich sind und sich von den Angehörigen anderer Häuser unterscheiden. Die Einführung des Chromas wäre nun das sicherste Mittel, diese klassischen Charaktermerkmale der einzelnen Tonfamilien verblassen zu machen, die Tonarten gegeneinander auszugleichen und ihre so hochstehende musikalische Ausdrucksfähigkeit schließlich zu einem matten Dur und Moll herabzuwürdigen, was für die Choralmusik um so verhängnisvoller wäre, als ihr ja im Gegensatz zur modernen Musik so vieles versagt bleibt, was bei dieser den Mangel an Tonartenverschiedenheit weniger fühlbar macht oder ganz übersehen läßt.

„Seinen (des Choralgesanges) Adel nicht trüben, seine Schönheit durch Beimischung von heterogenen Elementen nicht verletzen, ist darum für die Choralbegleitung das erste und oberste Prinzip“[1]).

Diese und ähnliche Erwägungen haben seit der Wiedereinführung der Choralmusik beim katholischen Gottesdienste in kurzer Zeit dazu geführt, alle die chromatischen Entstellungen wieder zu beseitigen, welche der schlechte Geschmack einer Zeit, die den Choral nicht verstand, seiner Melodie zugefügt hatte. Heutzutage findet man kaum noch einen Theoretiker oder praktischen Musiker von Bedeutung, der im Ernste eine „Verbesserung“ der alten Melodien durch die Chromatik befürworten und dadurch versuchen wollte, unserer Zeit diese Gesänge verständlicher und zugänglicher zu machen. Die Theorie und mehr noch die kirchliche Praxis würde wohl allgemein einen solchen Versuch als verfehlt zurückweisen. Die reine Diatonie der Choralmelodien ist allgemein anerkannt und wird in der ausübenden Kunst allgemein beobachtet.

Aber, so schließen wir nun sofort: dann muß auch die Harmonisation dieser Melodien rein diatonisch sein; das heißt: sie darf nur bestehen aus Akkorden, welche der betreffenden Tonart eigentümlich sind, in ihr, ohne Zuhilfenahme der Chromatik sich vorfinden.

---

[1]) Dr. Mathias: Choralbegleitung, S. 16. Regensburg, Pustet.

Digitized by Google

Die Konsequenz ist nicht schwer einzusehen:

Eine künstlerische Begleitung, die dieses Prädikates wert ist, darf nicht anderer Natur sein, als die Melodie, zu der sie gehört. Hat die Choralmelodie aber ein so charakteristisches, nach Tonarten verschiedenes Gepräge, das ihr lediglich die reine Diatonie verleiht, dann muß auch die Begleitung ein solches aufweisen, muß wie jene rein diatonisch sein.

Abgesehen von ihren praktischen, mehr äußerlichen Zwecken, hat die Begleitung — wie wir wiederholt hervorhoben — vor allem die Aufgabe, der Melodie zu dienen. Niemals aber darf sie auf irgendwelche Weise die Melodie vergewaltigen, ihre Eigenart trüben oder sie gar ihres Charakters berauben. Wie eine geschickte Farbengebung die Linienkunst eines Malers erst ganz und voll wirksam macht, muß sie die melodische Zeichnung heben und hervortreten lassen. Nun haben wir aber eben schon bemerkt, daß die Einführung des Chromas in die Melodie die umgekehrte Wirkung hervorbringen müßte, die Melodien, statt sie gegeneinander abzuheben, vermischen, undeutlich machen, in eine nichtssagende Gleichartigkeit bringen würde. Das wäre aber noch mehr der Fall, wenn die Harmonisation chromatisch würde, weil das Chroma in der Harmonie noch stärker zur Geltung kommt als in der Melodie.

Man spricht heute wieder viel vom „Stil“ in der Kirchenmusik. Ich meine, wir beobachten durch die Beibehaltung der reinen Diatonie in Choral-Melodie und -Begleitung eines der obersten „Stilgesetze“ jeder wahren Kunst: das Gesetz von der absoluten Einheit, Reinheit und größtmöglichen Einfachheit der künstlerischen Mittel, welche bei einem Kunstwerke, das Anspruch auf „Stilgerechtigkeit“ erhebt, in Anwendung kommen. Es gibt aber keinen schärferen Gegensatz als reine Diatonie der Choral-Melodie und Chromatik in ihrer Begleitung.

Manche Theoretiker stimmen mit der Forderung der Diatonie für die Choralbegleitung im wesentlichen überein; glauben aber gestatten zu müssen, daß wenigstens die Schlüsse der dorischen, phrygischen und mixolydischen Töne wie unsere modernen Dur- und Moll-Kadenzen unter Anwendung der Diësen gebildet werden, da die diatonisch gebildeten „Kirchenschlüsse“, wie sie meinen, keinen befriedigenden Abschluß bildeten, somit eigentlich keine Schlüsse seien.

Wir können dieser Ansicht weder theoretisch noch praktisch beitreten. Die Begründung durch den Hinweis auf das „moderne Gefühl“ können wir am wenigsten verstehen, da gerade in der modernsten Musik sich zahlreiche Beispiele solcher Schlußbildungen finden, mit denen die betreffenden Meister nicht selten den Eindruck besonderer Feierlichkeit und einer ausgesprochenen religiösen Weihe erreichen. Eher verständlich erschien die Begründung vom Standpunkte der Komponisten aus der Zeit der ersten Entwicklung unserer heutigen Harmonie. Diese waren eine Zeitlang der Meinung, man könne nur durch die Verbindung V Dur mit I eine befriedigende Kadenz bilden. Aus deren Anschauung, wollten wir ihnen Recht geben, müßte übrigens noch dringlicher die Notwendigkeit der chromatischen Erhöhung für die Schlüsse z. B. c—d in der Melodie cis—d u. a. gefolgert werden, da sie diese noch energischer forderten als die Diësen der Harmonie. Wir meinen: so gut c—d oder f—g in der Melodie geeignet sind, vollkommen befriedigende Schlüsse zu bilden, so gut, ja noch verstärkt, vermögen es die entsprechenden rein diatonischen Harmonien.

Ausschlaggebend erscheint uns aber für die diatonische Schlußbildung die folgende Erfahrungstatsache: Für den musikalischen Gesamteindruck eines Tonsatzes sind gerade seine Kadenzen, zumeist seine Hauptkadenzen von der größten Bedeutung. Ja derselbe wird gerade von der definitiv haftenden Schlußwirkung dergestalt beeinflußt, daß es ganz vergebliche Mühe ist, eine Melodie im Verlauf ihrer Entwicklung diatonisch zu behandeln, wenn man bei den Schlüssen, und wäre es auch nur bei der letzten Hauptkadenz, dieses Prinzip verläßt. Diese Arbeit gleicht der Rede eines Mannes, der sich Mühe gab, einen bestimmten Satz durchzuführen, der aber mit einer Behauptung schließt, die alles vorher gesagte wieder in Frage stellt. Es zerstört eine einzige moderne Kadenz z. B. in der dorischen Tonart über a-dur nach d-moll so wirksam die vorhergehende Diatonie, daß man das Gefühl behält, das Ganze sei modern begleitet worden. Eher

Digitized by Google

kann man es nachsehen, wie schon oben zugegeben wurde, wenn in leicht hinfließendem Satze da und dort mit oder ohne Absicht des Spielers ein diatoniefremder Akkord unterläuft, den man in vielen Fällen kaum oder gar nicht bemerken wird, als daß die Schlüsse nicht diatonisch gebildet werden. Das wird, das muß immer auffallen, und ein stilgeübtes Ohr muß sie als Störung empfinden. Wir haben bei der Behandlung des dritten und vierten Tones bereits erklärt, daß wir aus diesem Grunde auch auf den „phrygischen" Schluß in dur verzichten. Mit Dr. Mathias (vgl. dessen öfter zitierte Broschüre: Die Choralbegleitung) sind wir der Überzeugung: „Wer an diesem Begleitungsmaterial, an dessen Maßhaltung, Eigenart und Diatonik kein Gefallen finden mag, der sehe zu, ob er wirklich die echten Choralmelodien bereits gebührend gewürdigt, ob er sich mit deren Wesen schon hinlänglich vertraut gemacht, ob er sich schon liebevoll in dieselben hineinversenkt hat, um deren Vorzüge kennen lernen und den Zauber ihrer Schönheit wahrhaft kosten zu können. Hat er dies einmal getan, dann wird er von selbst das hier präzisierte Begleitungsmaterial als das einzig richtige, als das von der Natur der Sache selbst diktierte anerkennen; er wird in demselben nur mehr eine musikalische Verbreiterung der Melodien selbst, also nicht etwas von den Melodien verschiedenes erblicken. Das Begleitungsmaterial wird für ihn ganz denselben Reiz haben, wie die Melodien selbst. Was ihm hier wie dort anfänglich als herb und abstoßend vorkam, wird er nach längerem, vorurteilsfreiem Proben, Prüfen und Kosten edel, gesund, zur Einkehr in sich selbst mahnend, ernst und männlich finden; er wird erkennen, daß hier wie dort alle jene Gefühle objektiviert sind, die das Herz des frommen Beters im Gotteshaus erfüllen sollen. Haben denn nicht die größten Tonhelden der Neuzeit von Berlioz bis Richard Strauß zu denselben Ausdrucksmitteln gegriffen, um die gleichen oder ähnlichen Gefühle zu zeichnen? Sind sie darum weniger Musiker, oder ist dies nicht vielmehr ein Beweis, daß durch jene Klärung des musikalischen Horizontes, in der jene Männer aufgewachsen sind, an der sie selbst mitgearbeitet haben und noch mitarbeiten, diese eigenartige Verwendung der harmonischen Mittel erst zu ihrem vollen Rechte gelangt ist? Hat man gegen das freie Vorgehen dieser Männer nichts einzuwenden, warum will man ganz demselben Verfahren entgegentreten, da, wo es erst recht am Platze ist, wo es von der Natur der Sache gebieterisch gefordert wird?"



Die Fastenzeit.

Von W. F. P.

Es gibt nicht viele Worte, die einen so unangenehmen Klang haben für eine gewisse Klasse von Menschen unserer Zeit, wie das Wort: „Fasten". Und doch gibt es ein Fasten und muß es geben für uns Menschen, so alt die Welt ist und so groß sie ist. Fasten ist Naturgesetz. Fasten heißt, den natürlichen Trieb nach Speise und Trank abtöten, und zwar um irgend eine begangene Schuld zu sühnen, oder um einem Fehler vorzubeugen oder schließlich um dem menschlichen Geiste den Flug zu erleichtern in die höhere geistige, erst recht in die übernatürliche Gedankenwelt. (Heil. Thomas von Aquin, 2. 2. 9. 147. a. 3; vgl. Präfation der Fastenzeit.)

„Wir sind auf Erden, um Gott unsern Herrn zu loben, ihm Ehrfurcht zu bezeigen, ihm zu dienen, und dadurch unsere Seele zu retten; alles übrige auf der Erde ist geschaffen allein wegen des Menschen, damit es ihm helfe, sein Ziel zu erreichen, wozu er auf Erden ist." (Heil. Ignatius, Exerc. spirit. I. Hebd.) Wir sind nun aber nicht mehr im Paradiese, und darum gibt es vieles, was uns hinderlich ist auf dem Wege zu Gott: darauf müssen wir verzichten: fasten. Dazu kommt noch: Gleich das erste Gebot Gottes im Paradiese war ein Fastengebot: „Von dem Baume in der Mitte des Gartens sollt ihr nicht essen." Unsere Stammeltern taten es doch, und der Tod und das furchtbare Wachsen der sinnlichen Leidenschaften und Schwächung der sittlichen Kraft waren die Folgen dieser Auflehnung gegen die Autorität des Allerhöchsten. „Darum soll auch auf demselben Gebiete ihm Sühne geschehen; und Beherrschung des Nahrungstriebes ist wesentliches Moment der geistigen Reparation der sündigen Menschheit." (Heil. Augustinus, sermo 12. 77 de temp.)

Digitized by Google

Daraus folgt, daß das Fasten nicht bloß eine einfach natürlich-sittliche Pflicht für jeden Menschen ist, sondern eine religiöse. — Und ferner: wie von Adam her, „in dem wir alle gesündigt haben, die Sünde über alle Menschen ausging" (Röm 5, 12), so soll die Menschheit in gemeinschaftlicher Buße die alte Schuld sühnen. Deshalb hat die wahre Kirche, die nach ihres göttlichen Stifters Willen der gesamten Menschheit sowie jedem einzelnen Menschen auf dem Wege zu ihrem ewigen Ziele Führerin sein soll und sein muß, die Pflicht und das Recht, Fastenvorschriften und Fastenordnungen ihren Gläubigen zu geben, ebenso wie es allgemein geltend und selbstverständlich ist, „daß der Staat mit Fug und Recht weltliche Gesetze erläßt, um die zeitlichen Interessen der menschlichen Gesellschaft zu wahren." (Heil. Thomas l. c.)

Und noch ein anderes. Gott sprach: „Sobald du davon issest (also: mein Fastengebot übertrittst), wirst du des Todes sterben." (Gn 3, 3.) Dieses Bewußtsein, selbst mit daran schuld zu sein, leiden und sterben zu müssen, finden wir bei allen Völkern (cf. Döllinger, Heidentum und Judentum); und durch Fasten suchen sie diese Schuld zu sühnen und die Leiden zu mindern. In dem Gesetzbuch des Brahmanismus, der Religion der Inder, lesen wir, daß die Leiden als eine Strafe für eine Schuld im ewigen Leben gelten. Zur Reinigung dienen Waschungen, Hersagen von indischen Formeln, Opfer und — Fasten. In dem Koran, der „Bibel" der Mohammedaner, ist für den Monat Ramadan das Fasten vorgeschrieben. Und wenn nun auch alle Völker in dem dunklen bangen Gefühle ihrer Schuld und ihrer bedingungslosen Abhängigkeit von einem höchsten Wesen und in ihrem Sehnen nach Versöhnung als wirksamstes Mittel das Opfer haben, wenn sie auch alle eine Art „Kommunion" haben, eine Opfermahlzeit, um dadurch aus dem Tode zum Leben zurückgeführt zu werden, so ist doch auch ebenso allgemein die Sitte, „sinnlicher Genüsse sich zu enthalten (Fasten!), nachdem gerade durch solche der Tod über die Menschen Gewalt erhalten hat, um würdig an Opfer und Kommunion teilnehmen zu können." (Pruner, im Kirchenlexikon, s. Fasten.) Und so erscheint es uns als ganz selbstverständlich, wenn wir beim „Volke Gottes", bei den Juden des Alten Bundes, eine bis ins kleinste ausgebildete Fastendisziplin finden, sanktioniert von ihrem Gotte selbst. (Gn 4, 7; und 9. und 10. Gebot Gottes.) Die Vollendung auch hierin bringt die christliche Kirche.

Wie Christi Fasten vorgebildet wurde durch das vierzigtägige Fasten des Moses und Elias, so wurde es nachgeahmt schon von seinen Aposteln und Jüngern, und wird es noch nachgeahmt werden in der katholischen Kirche auf der ganzen Welt, wo ein katholischer Priester auch das erhabene Sühnopfer des Neuen Bundes dem Allerhöchsten darbringt, und die Gläubigen durch Teilnahme am Opfermahl (die heilige Kommunion) völlige Sühnung wirklich erreichen und „zum ewigen Leben geführt werden".

Will neues Leben erstehn, muß altes erst vergehn; jeder Ostertag hat seinen Karfreitag. Dem ersten Ostertage, dem Hochfest des Lebens, gehen Entbehrungen, Opfer, Leiden, Tod Christi voraus. Einer wahren Auferstehung zu einem neuen, reineren, glücklicheren Leben in der Gemeinschaft Gottes will die Kirche uns entgegenführen, darum führt sie uns erst durch Karfreitage. Sie gibt Gelegenheit, auch Entbehrungen und Opfer persönlich auf uns zu nehmen, verpflichtet zu fasten, und sie erhält uns in dieser Bußgesinnung und in diesem ernsten Streben, „den alten Menschen mit seinen Werken auszuziehen und den neuen anzuziehen" (Kol 3, 10) durch ihre erschütternden liturgischen Gebräuche, Lesungen und Gebete. Und Jesus Christus selbst, „arbeitend, lehrend, liebend, kämpfend — erniedrigt und erhöht, verfolgt und segnend — als Gesetzgeber und Gastgeber — dann leidend, sterbend und schmachvoll untergehend, ihn selbst läßt sie unser Lehrmeister und Vorbild sein". (Meyenberg, Homiletische Studien S. 273.) Natürlich ist dieser großartige, dramatische Aufbau und Verlauf der Liturgie unserer heutigen Fastenzeit das Resultat einer langen Entwickelung.

Zur Zeit der Apostel waren Fasttage der Karfreitag und Karsamstag. Tertullian (um 200) schreibt, daß die Apostel und Jünger an das Wort des Herrn sich erinnerten: „Es werden Tage kommen, da der Bräutigam von ihnen genommen wird, und dann werden sie fasten." (Mt 9, 15.) An einigen Orten dehnte man dieses Fasten aus über vierzig Stunden bis zum Ostermorgen. — Wie diese Trauertage so wurden allmählich alle Erinnerungstage an das Leiden Christi zugleich auch Fasttage. Der Mittwoch der Karwoche: Judas bot sich als Verräter den Juden an; der Donnerstag, an dem Christus gefangen genommen wurde; schließlich wurde das Fasten auf die ganze Karwoche erweitert. — Am Karsamstag war ursprünglich keine liturgische Feier. Er war „der Tag voll Stille, Trauer und Hoffnung. Sein Charakter ist ein Dämmern und Durcheinanderwirken von Karfreitag und Karsamstag." (Meschler, Leben Jesu.) Es waren an diesem Tage

Digitized by Google

die letzten vorbereitenden Versammlungen der Katechumenen, die in der Osternacht Taufe, Firmung und die erste heilige Kommunion aus der Hand des Papstes empfingen. Zunächst waren die drei Wochen vor Ostern eine Vorbereitungszeit ausschließlich für diese Katechumenen. In Erinnerung an ihre Taufe nahmen die Gläubigen aber daran teil. Ein Hauptbestandteil der Vorbereitung neben den belehrenden Versammlungen (Scrutinien) war das Fasten. Dieses wurde zur Hauptsache, als der Karsamstag allmählich seine Bedeutung als allgemeines Tauffest der Kirche verlor. Christi vierzigtägiges Fasten nachahmend richtete man die Quadragesima — vierzig Tage — ein. Sie war schon im 4. Jahrhundert allgemein durchgeführt. Da man jedoch die Sonntage nicht als Fasttage betrachtete, blieben nur 36 Tage übrig. Das sollte „der Zehnte" des Jahres sein, den man Gott besonders weihte. Nach der Zeit Gregors des Großen († 604) begann man, vor den ersten Fastensonntag vier Fasttage vorzusetzen, um die Zahl vierzig zu erhalten. (Aschermittwoch!) Um die nämliche Zeit entstand die Vorfastenzeit, die Gewohnheit, die Liturgie der drei vorhergehenden Sonntage der der Fastensonntage ähnlich zu gestalten. Die Benennung: Quinquagesima, Sexagesima, Septuagesima (50., 60., 70. Tag) sind dem ersten Fastensonntage frei nachgebildet. Liturgiker des Mittelalters vergleichen diese Zeit dann mit den siebzig Jahrwochen (Daniel!) vor der Erlösung. Andere meinen, es sei die Gewohnheit einzelner Kirchen später allgemein geworden, wo man mit der Fastenzeit noch früher beginnen mußte, da viele Tage der Quadrages Feiertage waren und daher als Fasttage nicht in Betracht kamen. Grisar (Geschichte Roms und der Päpste im Mittelalter, Bd. 1, S. 773) nimmt an, es möchten diese Buß- und Betsonntage entstanden sein in öffentlicher Not und Kriegsgefahr, als um das 6. Jahrhundert Goten, Longobarden und andere Barbarenvölker Italien und Rom überschwemmten. Jedenfalls wurden später diese drei Sonntage mit voller Absicht in die Fastenliturgie hineinbezogen und bilden nun mit der Quadrages ein harmonisches Ganzes, eine einheitlich und folgerichtig und dramatisch sich steigernde, mehr und mehr sich entwickelnde und vertiefte Vorbereitungszeit auf das Osterfest. —

Seit mehr als einem Jahrtausend ist so die Fastenliturgie bis heute dieselbe geblieben, der Geist und der Wille der Kirche ebenfalls; auch heute bemüht sie sich mit heiligem Eifer, in den bereits Getauften die Taufunschuld und Reinheit des Herzens wiederherzustellen, weiß sie doch, daß das allein den echten Fortschritt, die wahre Freiheit und Freude gibt. „Mögen darum andere das Fasten, die Buße und die Bemühungen, zu denen die Kirche jetzt anleitet, als öde, unfruchtbare Traurigkeit, als kopfhängerisches Hinbrüten bezeichnen. Das sind hohle Schreckgespenster, durch welche die Welt ihre Kinder irreleitet. Die Kinder des Lichtes gehen dagegen auf die heilsamen Absichten ihrer gütigen Mutter ein; sie wissen, daß es um Gebet und Selbstüberwindung, um Fasten und Büßen, um Erwägen und Beherzigen des Gotteswortes etwas Hohes und Heiliges ist, und daß die heilige Fastenzeit ihnen helfen will, wahrhaft frei und glücklich zu sein, kraft jener Freiheit, welche Christus uns geschenkt hat." (Müller, Das heilige Kirchenjahr, S. 183.)



Vereins-Chronik.

1. Über die Feier des goldenen Priesterjubiläums, das H. H. Domkapitular Dr. Schmidt, ehemaliger Generalpräses, jetzt noch Diözesanpräses des Diözesan-Cäcilienvereins und Mitglied des Referentenkollegiums, am 12. d. M. in **Münster i. W.** beging (s. auch oben S. 53 f.), lesen wir im Münsterischen Anzeiger:

Die Feierlichkeiten anläßlich des goldenen Priesterjubiläums des Domkapitulars Dr. Schmidt wurden gestern abend eingeleitet durch eine Serenade, die dem Jubilar von den vereinigten Kirchenchören der Stadt dargebracht wurde. Um 9 Uhr nahmen etwa 200 Sänger Aufstellung im Garten der Domherrnkurie am Domplatz und brachten unter Leitung des Direktors Schlemann die drei Chöre „Liedesfreiheit" von Marschner, „Abendfeier" von Abt und „O bone Jesu" von Schmidt vortrefflich zu Gehör. Nachdem das letzte Lied verklungen war, richtete Pfarrer Beelert eine kurze Begrüßungsansprache an den Jubilar, in der er namentlich dessen große Verdienste um die Kirchenmusik in unserer altehrwürdigen Domkirche hervorhob. Domkapitular Dr. Schmidt dankte freudig bewegt für die ihm dargebotene Ovation und brachte ein Hoch aus auf die Kirchenchöre der Stadt Münster. — Feierlicher Glockenklang lud heute morgen die Gläubigen ein zum Jubelamte in der Domkirche. Nachdem Prim und Terz im Chore persolviert waren, begann um 9 Uhr das feierliche Hochamt, dem die gesamte Domgeistlichkeit mit dem Hochwürdigsten Herrn

Digitized by Google

Bischofe an der Spitze, die Alumnen des Priesterseminars und viele Mitglieder des Klerus aus Stadt und Land sowie zahlreiche Gläubige beiwohnten. Außer den Choralgesängen des Tages (Fest des heil. Gregor) brachte der Domchor die „Missa de Nativitate“, komponiert vom Jubilar, zur Aufführung, zum Offertorium das schöne, stimmungsvolle „Ave verum“ von demselben Komponisten. Nach Beendigung des feierlichen Amtes stimmte der Jubilar mit sonorer Stimme das Te Deum an, das der Domchor in der berühmten vier- und fünfstimmigen Komposition des Gefeierten fortsetzte. Hiermit wurde die kirchliche Feier beschlossen. —

Als einer der ersten Gratulanten erschien nach der kirchlichen Feier in der Wohnung des Domkapitulars Dr. Schmidt der Hochwürdigste Bischof Johannes und überreichte dem Jubilar ein huldvolles Handschreiben, das insbesondere hinweist auf die großen Verdienste, die der Gefeierte sich auf kirchenmusikalischem Gebiete weit über die Diözese Münster hinaus erworben hat. Oberbürgermeister Dr. Jungeblodt fand sich ebenfalls ein, um namens der Stadt die herzlichsten Glückwünsche zu übermitteln. Der Oberpräsident der Provinz Westfalen, Prinz von Ratibor und Corvey, überreichte dem Jubilar den Kronenorden 3. Klasse.

Sämtliche hier anwesende Mitglieder des Domkapitels gratulierten persönlich dem Jubilar: von der theologischen Fakultät der Dekan Professor Meinertz sowie Prälat Mausbach und Professor Dörholt. Im Namen des Diözesan-Cäcilienvereins überreichte Landdechant Lieftüchter zum Andenken an den heutigen Tag ein prachtvolles Bild, darstellend das Konzert von Giorgione. Von auswärts waren Abordnungen verschiedener Bezirksvereine des Diözesan-Cäcilienvereins gekommen, um die Glückwünsche ihrer Bezirke zu überbringen. Sehr zahlreich war auch der Klerus der Stadt bei der Gratulationscour vertreten. Von auswärts waren über 300 Glückwünsche teils schriftlich, teils telegraphisch eingelaufen, u. a. von den Bischöfen Fritzen-Straßburg, Döbbing (Nepi und Sutri), vom Offizial Grobmeyer in Vechta, von Graf und Gräfin Droste, vom Grafen Galen, vom ersten Armeemusikinspizienten Grawert, von Kirchenkomponisten, Pfarrern, Dirigenten u. a.

Der Erzbischof von Köln, der seinerzeit mit dem Jubilar an einem Tage als Domherr an der Kathedrale zu Münster installiert wurde, hat folgenden telegraphischen Glückwunsch übermittelt: „In innigster Anteilnahme an Ihrem heutigen Jubelfeste sende ich Ihnen die herzlichsten Glück- und Segenswünsche und bitte Gott, daß er Ihnen alles, was Sie für seinen heiligen Dienst getan haben, mit den erlesensten Gaben vergelten wolle. †† Felix, Erzbischof von Köln.“

Vom Vorstande des Allgemeinen Cäcilienvereins war folgendes Telegramm eingelaufen: „Dem hochverdienten ehemaligen Generalpräses, dem unermüdlichen Diözesanpräses, dem kenntnisreichen Referenten, dem ausgezeichneten Domchordirektor sendet zum goldenen Priesterjubiläum in Liebe und Dankbarkeit die herzlichsten Glückwünsche der Allgemeine Cäcilienverein. Prof. Dr. Müller, Generalpräses, Paderborn.“

Domvikar Könings überreichte dem Jubilar den ersten Teil des von ihm herausgegebenen Werkes „Cantica ecclesiastica“, Kirchliche Gesänge für Männerchor, das in einigen Wochen vollständig fertig vorliegen wird und folgende Widmung trägt: „Herrn Domkapitular Dr. theol. Friedrich Schmidt, dem verdienstvollen Schöpfer kirchlicher Tonkunst, dem erfolgreichen Vorkämpfer für die Durchführung der cäcilianischen Ideen in Deutschland, dem vorbildlichen Leiter des Münsterischen Domchores zu seinem goldenen Priesterjubiläum (12. März 1914) in Verehrung und Dankbarkeit gewidmet vom Herausgeber.“

Zu der abendlichen Festversammlung im Gesellenhaussaale hatte sich neben den Mitgliedern der Kirchenchöre eine große Zahl früherer Schüler des Jubilars eingefunden. Außer dem Pfarrklerus der Stadt waren fast sämtliche Mitglieder des Domkapitels erschienen, unter ihnen als Vertreter des Bischofs der Generalvikar Dr. Hasenkamp. Als Vertreter der Stadt wohnte Bürgermeister Dieckmann der Festversammlung bei. Punkt 1/29 Uhr betrat der Jubilar, begleitet vom Stadtdechanten Muer und Pfarrer Msgr. Kochmeyer, den Saal. Nachdem der Domchor die Motette „Exaudi Deus“ von Schmidt vortrefflich zu Gehör gebracht hatte, trug einer der Singknaben des Chores ein Begrüßungsgedicht vor.

Im Namen des Festkomitees hieß Stadtdechant Pfarrer Muer alle Erschienenen herzlich willkommen. Dem Jubilar wünsche er, daß die heutige Veranstaltung ihm eine schöne Rückerinnerung für einen noch recht langen und schönen Lebensabend sein möge.

Nachdem die vereinigten Kirchenchöre unter Leitung des Direktors Schlemann O bone Jesu von Schmidt vorgetragen hatten, ergriff einer der ältesten Schüler des Jubilars, Landdechant Lieftüchter-Nottuln, das Wort zur Festrede, in der er den Jubilar als Lehrer des Kirchengesanges pries und seine Verdienste um die Schulung des Domchores hervorhob. Des weiteren feierte er ihn als hervorragenden Kirchenkomponisten in seinen musikalischen Werken, die unter Anlehnung an die großen Meister des 16. Jahrhunderts Palestrina und Orlando di Lasso den Geist der Andacht atmen, und endlich als eminent tüchtigen Dirigenten. Im Dienste der Kirchenmusik sei der Jubilar ergraut. Dieser erhabenen Kunst habe er sein Leben geweiht zur Ehre des Allerhöchsten, zur Verherrlichung des Gottesdienstes, zur Erbauung der Gläubigen. Redner schloß mit dem Wunsche, daß dem Jubilar der heutige Festabend noch recht lange in angenehmer Erinnerung bleiben möge und brachte ein Hoch auf den Gefeierten aus, in das die Versammlung begeistert einstimmte.

Nach einem weiteren Liedvortrage des Chores spielte Musiklehrer Krampe mit feiner dynamischer Schattierung das Präludium und die Fuge in Cis-dur aus dem wohltemperierten Klavier von Bach. Ebenso erfreute Tonkünstler Brüggemann die Versammlung durch ein Geigensolo (Präludium und Fuge

Digitized by Google

in D-moll von Bach), wofür ihm reicher Applaus zuteil wurde. Außerdem bereicherte Herr Kemper das Programm durch zwei Solovorträge, die Herr Krampe auf dem Flügel begleitete, und die von der Versammlung mit dankbarem Beifall aufgenommen wurden.

Nachdem der Domchor das achtstimmige Laudate Dominum von Schmidt vortrefflich zu Gehör gebracht hatte, ergriff Domkapitular Dr. Schmidt gerührt das Wort, um allen zu danken für die Liebe, die ihm an seinem Jubelfeste erwiesen sei, besonders dem Festkomitee mit dem Stadtdechanten Muer an der Spitze, der ihm schon vor einigen Wochen bei einer Begegnung auf der Straße gesagt habe, „wer 50 Jahre so laut gewesen sei, dürfe bei seinem Jubiläum nicht schweigen". Pflege der Kirchenmusik habe er als seinen Beruf erfaßt und stets mit Energie betrieben. Viele treue und tüchtige Mitarbeiter hätten ihm zur Seite gestanden und seine Arbeit erleichtert. Auch diesen gebühre herzlicher Dank, ebenso allen Dirigenten und Sängern. Er habe anfangs den Tag des goldenen Priesterjubiläums in aller Stille begehen wollen; jetzt aber freue es ihn, daß es so gekommen sei, nicht seiner Person, sondern der guten Sache wegen. Sie habe dazu angespornt, daß die Gesangeskunst weiter gepflegt und gefördert werde. Wie der Gottesdienst bis zum Ende der Welt gehalten wird, so muß auch der Kirchengesang eifrig mit Ausdauer und Opfersinn fortgeführt und gefördert werden.

Der Jubilar verließ wegen der Anstrengungen des Tages gegen 10 Uhr die Festversammlung. Im zweiten Teile des Programms traten die Kirchenchöre der einzelnen Pfarren auf und bewiesen, daß sie auch in weltlichen Gesängen Gutes leisten. Kurz nach 12 Uhr ging die glänzende Versammlung zu Ende.

2. Cäcilienverein der Diözese Augsburg. Bericht über das Vereinsjahr 1913, erstattet von Joseph Funk, Regens, Diözesanpräses.

1. Innerhalb des Diözesan-Cäcilienvereins bestehen zurzeit 24 Bezirks- und Lokalvereine, nämlich die Bezirksvereine: Babenhausen, Ichenhausen, Lechfeld, Lechrain, Murnau, Nördlingen, Ottobeuren, Weiler und Weilheim und die Pfarr-Cäcilienvereine: Babenhausen, Boos, Egg a. G., Fremdingen, Hainhofen, Jettingen, Kinsau, Moorenweis, Nördlingen, Pleß, Stötten am Auerberg, Türkenfeld, Unterottmarshausen; ferner der Musikverein der Alumnen des Bischöfl. Klerikalseminars in Dillingen und der Zweigverein des Augsburger Arbeitervereins.

2. Im vergangenen Jahre wurden zwei Versammlungen abgehalten. Der Bezirksverein Ottobeuren hielt am 9. Oktober seine Jahresversammlung in Grönenbach mit feierlicher Vesper vor ausgesetztem Allerheiligsten und mit darauffolgender Aufführung verschiedener kirchlicher Gesänge; daran beteiligten sich die Kirchenchöre von Grönenbach und Illerbeuren. Zum Vortrag kamen Choral und Kompositionen von Ett, Goller, Griesbacher, Haller, Mettenleiter und Witt.

Der Bezirksverein Murnau veranstaltete am 20. November in der Pfarrkirche zu Murnau eine kirchenmusikalische Produktion, wobei die Kirchenchöre von Murnau, Söchering und Uffing sowie der Kinderchor von Habach Kompositionen von Ebner, Griesbacher, Gruber, Haller, Mendelssohn, Mitterer, Piel, Quadflieg, Stehle, Thaller und Witt zur Ausführung brachten.

3. An der Gedächtnisfeier zu Ehren Witts, die am 1. und 2. Dezember in Landshut veranstaltet wurde und bei welcher Herr Geistl. Rat und Domkapitular Dr. J. N. Ahle ein Lebensbild des großen Gründers des Cäcilienvereins entwarf, nahmen mehrere Mitglieder des Diözesanvereins teil.

Herr Domkapitular Dr. J. N. Ahle, der langjährige und verdienstvolle frühere Diözesanpräses, wurde von Sr. Heiligkeit Papst Pius X. zum Päpstl. Hausprälaten ernannt und Herr Geistl. Rat und Dekan Jakob Benz in Großkötz, Präses des Bezirks-Cäcilienvereins Ichenhausen, durch Verleihung des Verdienstkreuzes Pro Ecclesia et Pontifice ausgezeichnet.

Der Verein hat den Verlust eines sehr eifrigen Mitgliedes zu beklagen. Am 22. Juni 1913 starb in St. Ottilien Herr Bischöfl. Geistl. Rat Msgr. Anton Hauser. Er besuchte mehrere Generalversammlungen des Allgemeinen Deutschen Cäcilienvereins und beteiligte sich an den Diskussionen; er übernahm bei Diözesanversammlungen öfter die Festpredigt oder einen Vortrag; es war ihm besonders viel daran gelegen, daß überall der ganze liturgische Text gesungen werde.

3. Diözesan-Cäcilienverein Eichstätt. Am Osterdienstag, den 14. April, ist in Beilngries die aus dem vorigen Jahre rückständige Generalversammlung des Eichstätter Diözesan-Cäcilienvereins. Vormittags ist in der Stadtpfarrkirche Predigt und Hochamt, dann in einem noch zu bestimmenden Lokale Versammlung mit instruktiven Proben für Choral, mehrstimmige Musik und Volksgesang (Diözesan-Gesangbuch), nachmittags in der Stadtpfarrkirche Produktionen von Werken älterer und neuerer Komponisten und Vorführung der neuen großen Bittnerschen Orgel durch Herrn Prof. Schindler vom Konservatorium in Würzburg. Zu zahlreicher Beteilung ladet ein mit der Bitte womöglich das Kyriale Vaticanum und Diözesan-Gesangbuch mitzubringen.

Eichstätt. Domkapellmeister Dr. Wilh. Widmann, Diözesanpräses.

4. Herbolzheim, Dekanat Mosbach, **Erzdiözese Freiburg.** Am Sonntag, den 8. Februar, hielt der hiesige Cäcilienverein seine ordentliche Generalversammlung ab. Der Rechenschaftsbericht ergab ein treues Bild von dem eifrigen Schaffen in diesem Verein. Folgende liturgische Gesänge wurden im Laufe der letzten Jahre geübt und gesungen: Die Missa I und III nach der Editio Vaticana, ferner nach der Editio Vaticana: Introitus, Offertorium, Communio für Weihnachten (1. und 3. Amt), Dreikönig, Ostern,

Digitized by Google

Christi Himmelfahrt, Pfingstsonntag, Pfingstmontag, Fronleichnam, zu Ehren des heiligen Kilian (des Patrons der hiesigen Kirche), Herz-Jesu-Fest, Allerheiligen, Missa pro sponso et sponsa, Votivmesse: Rorate. Das Graduale wurde stets rezitiert. Folgende vierstimmige kirchliche Gesänge teils für gemischten, teils für Männerchor wurden geübt und gesungen: Herz-Jesu-Messe von Löhle, Missa in hon. S. Annae von G. M. Alt, Op. 5, Missa in hon. S. Ambrosii von Franz Schöpf, Op. 122, Missa in hon. S. Caeciliae (Männerchor) von Hohnerlein. Dazu kommen verschiedene „Veni Creator" und „Tantum ergo" und verschiedene vierstimmige Sakraments- und Muttergotteslieder für gemischte und Männerchöre. Außer den kirchlichen Gesängen wurden noch viele weltliche Gesänge, die nicht alle aufgezählt werden sollen, geübt und bei den sich darbietenden Gelegenheiten und weltlichen Festlichkeiten zum Vortrag gebracht. Möge der hiesige Kirchenchor stets opferfreudig weiterarbeiten in der Sache der heiligen Cäcilia zur Ehre Gottes und zur Erbauung der Gläubigen!

Diesem Berichte eines eifrigen Kirchenchores, der in der Pflege des Choralgesanges besonders nach dem Beuroner Vorbilde arbeitet, fügen wir hinzu, daß die Pfarrgemeinde Herbolzheim rund 600 Einwohner zählt und daß der dortige Kirchenchor zurzeit aus 57 aktiven Mitgliedern besteht. Bravo!



Aufführungen in Gottesdienst und Konzert.

Domchor **St. Gallen.** Domkapellmeister Prof. J. Scheel. Mitgliederbestand am 31. Dezember 1913: Sopran 50, Alt 28, Tenor 29, Baß 38 → Total 145. Weihnachtsfest, 25. Dez. 1913. Missa solemnis von Max Filke, Op. 34. Introitus: Puer natus est und Communio: Viderunt omnes von Weirich. Offertorium: Tui sunt coeli von M. Filke. (Städtisches Orchester.) — Konsekrationsfeier des Hochwürdigsten Bischofs Robertus Bürkler den 1. Februar 1914. Krönungsmesse in C-dur von Mozart für Soloquartett, 4st. Chor und Orchester. Einlage nach dem Offertorium: Ave verum von Mozart für Chor und Streichorchester. Te Deum von Edgar Tinel für 6st. Chor und Orchester.



Aus Zeit und Leben.

1. **Aachen,** 2. Februar 1914. Dem Kanonikus an der Stiftskirche in Aachen, Franz Nekes, wurde vom König der Titel Professor zuerkannt. Vgl. oben S. 27 f.

2. In **Crefeld** brachte Musikdirektor Zey das neue Oratorium „Die Kreuzauffindung" von dem Quo vadis?-Komponisten Felix Nowowiejski zu einer wohlgelungenen Uraufführung. Der anwesende Komponist wurde mehrere Male hervorgerufen und konnte stürmischen Applaus entgegennehmen. Wir kommen auf das Werk eingehend zurück. K.

3. **Freiburg i. Br.** Am 20. Januar 1914 starb nach zweimonatlicher Krankheit ein eifriger Cäcilianer, Herr Alois Rees, Teilhaber der Herderschen Verlagsbuchhandlung. Er wurde am 25. April 1849 zu Unterkirchberg im württembergischen Oberamt Laupheim als Sohn eines katholischen Lehrers geboren. Mit 14 Jahren trat er als Zögling ins Herdersche Haus ein und wurde, bei seiner ungewöhnlichen Begabung und Arbeitskraft, mit der Zeit mit den auswärtigen Angelegenheiten betraut, sowie mit der Verwaltung des Verlags und der Personalangelegenheiten. Seine Fortbildung galt besonders den neuern Sprachen und der Musik. Durch mehr als 40 Jahre trug er als Chor- und Vorstandsmitglied des Pfarr-Cäcilienvereins von St. Martin namhaft zur Förderung der cäcilianischen Bestrebungen und zum Fortschritt der Kirchenmusik in Freiburg bei, mehrere Jahre als Präsident genannten Vereins. Von seinen persönlichen und Geldopfern und den von gewisser Seite so ruhig ertragenen Unannehmlichkeiten, davon näher zu sprechen verbietet uns die hohe Noblesse des Verstorbenen. Am 1. Mai 1913 war es dem Allverehrten und Geliebten vergönnt, unter freudiger Teilnahme weitester Kreise in körperlicher und geistiger Frische sein 50jähriges Berufs- und Geschäftsjubiläum zu feiern, wobei ihn das Kreuz pro Ecclesia et Pontifice, das Kreuz und die goldene Medaille Bene merenti sowie der Gregoriusorden schmückten und das großherzogliche Ritterkreuz vom Zähringer Löwen. Sein Leichenbegängnis war das denkbar ehrenvollste. Der Cäcilienverein von St. Martin, dessen Dirigenten Diebold eine enge Freundschaft mit dem Seligen verband, sandte seinem Ehrenpräsidenten ergreifende Grabgesänge nach, und beim ersten Opfer sang derselbe ein vierstimmiges Requiem von J. Diebold. Der Verstorbene ruhe in Gottes Frieden! J. Diebold.

4. Für das VII. Deutsche Bachfest der Neuen Bachgesellschaft, das bekanntlich vom 9.—11. Mai d. J. in **Wien** stattfindet, sind vier konzertante Aufführungen vorgesehen, und zwar am 9. Mai ein Kantatenabend, am 10. Mai mittags eine Kammermusik, am selben Tage abends ein Konzert mit Orgel, Chor und Orchester und am 11. Mai abends die Johannispassion. Eine Reihe allererster Gesangs- und Instrumental-

Digitized by Google

solisten sind verpflichtet worden. Die Durchführung des Festes hat die k. k. Gesellschaft der Musikfreunde in Gemeinschaft mit ihrem Zweiginstitut, dem Singverein in Wien, übernommen; die künstlerische Oberleitung der Konzerte liegt in den Händen des k. k. Hofopernkapellmeisters **Franz Schalk.** Ein aus den hervorragendsten Persönlichkeiten der Gesellschaft, der Kunstwelt und der Journalistik gebildeter Ehrenausschuß tritt demnächst in Tätigkeit, um die Festtage möglichst glanzvoll zu gestalten. Zum erstenmal ist eine Stadt außerhalb der deutschen Reichsgrenzen für ein Deutsches Bachfest der Neuen Bachgesellschaft gewählt worden. Und damit wird man in Wien erstmalig Gelegenheit haben, eine große Reihe von Werken J. S. Bachs in unmittelbarer Aufeinanderfolge zu hören.

5. Herr Heinrich Bewerunge, ein treuer Freund und Förderer der cäcilianischen Bestrebungen, ist am 27. Februar d. J. zum Professor der Musik an dem Dubliner Kolleg der Irischen National-Universität ernannt worden. Seine bisherige Stellung an dem St. Patricks College zu **Maynooth** (Irland) behält er bei. Dem ernststrebenden und hervorragend tüchtigen Kirchenmusiker und langjährigen Mitglied des Cäcilienvereins entbieten wir zu der so wohlverdienten Auszeichnung herzlichen Glückwunsch.

Zeitschriften.

1. **Anzeigeblatt für Kirchenmusik, Orgelbau und Glockenkunde** 1914, 3: Der neue Kalender u. d. Kirchenmusik (Dr. Drinkwelder). – Über d. Wert d. Jalousienschwellers (Emil Heu).

2. **Caecilia** (St. Francis, Wis.) 1914, 2: D. Weihe d. Orgel (R. Fuhr). – The Chants of the mass. Kurze Geschichte d. Kirchenmusik.

3. **Santa Cecilia** (Torino) 1913/14, 7: L'opera organistica di Franz Liszt (D. Sincero).

4. **Der Chorwächter** 1914, 3: D. heutige Stand d. Choralbegleitungsfrage. – Exhortation an den Cäcilienverein Rorschach. – Kirchenmusik u. priesterl. Persönlichkeit (Dr. Chr. Schreiber).

5. **St. Gregorius-Blad** 1914, 3: Het kerkelijk jaar (W. L. van Adrichem.) – Examen voor gregoriaansch. – D. Kompositionen der hl. Hildegardis (Toon Hansen.) – De Uitspraak van het Latijn (J. A. S. van Schaik). – Organaria XII (J. A. Borrenbergs).

6. **Gregorius-Blatt** 1914, 3: Introitus „Laetáre" (D. Lucian David O. S. B.). – Irrnisse und Wirrnisse.

7. **Gregoriusbote** 1914, 3: D. Eingangslied a. Auferstehungsfeste (P. W. J. Doll). – A. d. Gesch. d. liturg. Gesänge.

8. **Der Kirchenchor** 1914, 2: Anderthalb Jahre „Eitz" (Dr. Widmann). – Weitere Aktenstücke zur Gesch. d. Regensb. Medizäa (Dr. Gmelch).

9. **Musica divina** 1914, 1/2: Was wir Franz Witt schulden (Prof. Moißl). – Ist das Benedictus vor od. nach d. Wandlung zu singen? (H. v. Meurers). – Psalmodie (P. Griesbacher). – Zur Gesch. der Wiener Kirchenmusik (Dr. v. Kralik). – Musikästhetische Gedanken zur Instrumentalmesse (Dr. Daninger). – Gesangpflege (Max Battke). – D. Elektrizität im Dienste d. Orgelbaukunst (V. Goller). – D. Transponieruhr (Dr. Laker).

10. **Musica sacra** (Regensburg) 1914, 3: D. Diatonie d. Choralbegleitung (P. G. Molitor O. S. B). – D. Maximum d. Rezitierens im Hochamt (Dr. Drinkwelder). – Darf d. Choral-Benedictus vor d. heiligen Wandlung gesungen werden? (Dr. Drinkwelder). – D. Messe am Passionssonntag (P. A. Weiß S. D. S.).

11. **Musica sacra** (Milano) 1914, 2: Il lusso per Dio. — Palestrina Comp. e la Quaresima. — Passatismo. — Bene o male? — Organisti ed Organari.

12. **Musica sacro-Hispana** 1914, 2: Manera de hacer práctica la reforma de la música sagrada (F. P. de Viñaspre). — Los recitados litúrgicos (D. Sola S. J.) — La Asociacion Ceciliana en Italia. — La Escuela Superior de música religiosa en España.

13. **Der katholische Organist** 1913/14, 6: Enrico Bossi als Orgelkomponist (H. Sebastian). – Der Cäcilienverein (Prof. Dr. Müller). – Versicherungsangelegenheiten (H. Meissen).

14. **Rassegna gregoriana** 1914, 1: Noterelle pratiche circa gl'incisi melodici del tipo „Fiat mihi" del'antifona „Ecce Ancilla Domini" (D. A. Mocquereau). — Le voci „Alleluia" e „Barabbas" nella polifonia del secolo XVI (R. Casimiri). — Un voto di Antonio Agellio per la correzione del Martirologio Romano (G. Mercati). — La musica sacra a Roma. — Il canto dei „Salmi" e degli „Inni" (R. Casimiri).

15. **Revue du Chant Grégorien** 1914, 3: Offertoire „O pie Deus" pour les Défunts (D. J. Pothier). — La prose de saint Latuin (A. Dabin). — Notes pratiques sur le „Salve Regina" (D. Lucien David). — L'ancienne liturgie de Bénévent (D. R. Andoyer).

16. **Revue Grégorienne** 1914, 1: A nos lecteurs (C. G. et N. R.) — Les adaptations mélodiques dans le chant grégorien (Dom M. Sablayrolles). — La lecéité des signes rhythmiques (N. Rousseau).

17. **La Tribune de Saint-Gervais** 1914, 2: Les livres de plain-chant en France, de 1583 à 1634 (A. Gastoué). — Nouvelles musicales. Congrès diocésain de musique sacrée à Bayonne, les 21, 22 et 23 novembre 1913 (A. Sérieyx. R. de Castéra).

Digitized by Google

Aus dem Verlage.

Vorbemerkung. Es ist der Redaktion nicht möglich, für alle einzelnen zugesandten Werke die Verpflichtung einer Besprechung oder der Aufnahme in den Cäcilienvereinskatalog zu übernehmen. Die Anzeige an dieser Stelle ist unter Umständen, namentlich bei Werken von geringer Bedeutung, als Ersatz für eine Besprechung anzusehen. Die Aufnahme eines Werkes in diese Rubrik kann deshalb keineswegs ohne weiteres als Empfehlung gelten. Eine Rücksendung der Einläufe erfolgt in keinem Falle.

1. Bücher und Schriften.

1. **Bäumker, Wilhelm.** Das katholische deutsche Kirchenlied in seinen Singweisen. Vierter und letzter Band. Mit Nachträgen zu den drei ersten Bänden. Herausgegeben von Joseph Gotzen. Freiburg i. Br. 1911, Herder. Preis geh. 1 M 25 Pf, gbd. 1 M 50 Pf.

2. **Marx, Ad. Bernh.** Anleitung zum Spiel der Beethovenschen Klavierwerke. Neu herausgegeben von Dr. Eugen Schmitz. Deutsche Musikbücherei, Band 3. Regensburg, Gustav Bosse. Preis gbd. 2 M.

3. **Möhler, Dr. A.** und **Gauß, O.** Kompendium der katholischen Kirchenmusik. Zweite, vermehrte und verbesserte Auflage. Ravensburg 1911, Friedrich Alber. Preis gbd. 8 M.

4. **Nietzsche, Friedrich.** Randglossen zu Bizets „Carmen". Erstmalige Veröffentlichung im Auftrage des Nietzsche-Archivs durch Dr. Hugo Daffner. Deutsche Musikbücherei, Band 1. Regensburg, Gustav Bosse. Preis gbd. 1 M.

5. **Schreyer, Johannes.** Beiträge zur Bach-Kritik (zweites Heft). Leipzig, Karl Merseburger. Preis 1 M.

6. **Seidl, Arthur.** Die Hellerauer Schulfeste und die „Bildungsanstalt Jaques-Dalcroze". Deutsche Musikbücherei, Band 2. Regensburg, Gustav Bosse. Preis gbd. 1 M 50 Pf.

7. **Springer, Max.** Die Vesperpsalmen sowie die Psalmen der Komplet und der Totenvesper für alle Sonntage und Duplexfeste nach der vatikanischen Ausgabe mit genauer Anpassung der Textsilben auf die Noten der Mittel- und Schlußkadenzen in moderner Notation. Regensburg 1913, Friedrich Pustet. Preis brosch. 1 M 40 Pf, gbd. 2 M.

8. **Ursprung, Dr. Otto.** Jakobus de Kerle (1531/32–1591). Sein Leben und seine Werke. München 1913, Münchener Handelsdruckerei Hans Beck (Inhaber Joseph Heldwein).

9. **Vesperale parvum** continens summa Festa necnon Vesperas de Dominica cum Completorio excerpta e Vesperalis Romani. Editione Ratisbonensi. Regensburg, Friedrich Pustet. Preis brosch. 1 M 20 Pf, in Leinwandband 1 M 80 Pf.

2. Musikalien.

Anton Böhm & Sohn, Augsburg.

1. **Boegner, August,** Op. 12. Zwölf Trauergesänge zur Feier unserer Vollendeten für vier Männerstimmen. Partitur 1 M 50 Pf = 1 K 80 h, vier Singstimmen à 50 Pf = 60 h.

2. **Bosiljevac, Alexander.** Missam ad tres voces aequales (Tenore I, II et Basso) comitante organo obligato. Orgelpartitur 1 M 80 Pf = 2 K 16 h, drei Singstimmen à 30 Pf (36 h) = 90 Pf (1 K 08 h).

3. **Deigendesch, Karl.** Volkstümliche Chöre. Op. 5. Der Holstenknabe (Gedicht von Karl Deyerl). Für vierstimmigen Männerchor und Baritonsolo. Part. u. Stimmen 2 M, jede einzelne Stimme 30 Pf.

4. **Dietrich, J. H.,** Op. 15. Messe zu Ehren des heiligen Kreuzes für Sopran, Alt, Tenor, Baß mit Orgelbegleitung (dazu Tromba I und II in B, Althorn (Corno) in Es und Posaune in B. ad lib.) Orgel-, zugl. Direktionsstimme 3 M = 3 K 60 h, vier Singstimmen à 50 Pf (60 h) 2 M = 2 K 40 h, Blechstimmen 1 M 20 Pf = 1 K 44 h.

5. — — Op. 16. Media vita des heiligen Notker (830–912) „Mitten im Leben sind wir vom Tod umfangen" für vier- bis achtstimmig gemischten Chor. Preis 1 M 80 Pf = 2 K 16 h.

6. **Frey, Karl,** Op. 2. Tantum ergo für zwei Sopran, Alt, zwei Tenor, zwei Baß. Partitur 80 Pf = 96 h, jede Stimme 15 Pf = 18 h.

7. — — Op. 3, Nr. 1. Veni Creator für siebenstimmig gemischten Chor. Sopran I, II, Alt, Tenor I, II, Baß I, II. Partitur 80 Pf = 96 h, sieben Singstimmen à 15 Pf (18 h) 1 M 5 Pf = 1 K 26 h.

8. — — Op. 3, Nr. 2. O salutaris hostia für siebenstimmig gemischten Chor. Sopran I, II, Alt, Tenor I, II, Baß I, II. Partitur 80 Pf = 96 h, sieben Singstimmen à 15 Pf (18 h) 1 M 5 Pf = 1 K 26 h.

9. **George, Alfons.** Op. 6. Lauretanische Litanei für gemischten Chor (Orgelbegleitung ad lib.) 2. Aufl. Partitur 1 M 20 Pf = 1 K 44 h, jede Stimme 30 Pf = 36 h.

10. **Gruber, Joseph,** Op. 118. Litaniae Lauretanae ad septem voces (Cantus I, II, Alt, Tenore I, II et Basso I, II) comitante Organo. Orgel- und Direktionsstimme 2 M = 2 K 40 h, vier Singstimmen à 50 Pf (60 h) 2 M = 2 K 40 h.

11. — — Op. 148. Zwei Offertorien. Nr. 1. Ave Maria. Nr. 2. Recordare, Virgo mater Dei für Sopran, Alt, Tenor, Baß, zwei Violinen, Viola, Violoncello e Basso, zwei Klarinetten, zwei Hörner (zwei Trompeten, Posaune und Pauken ad lib.) und Orgel. (Auch mit vier Singstimmen und Orgel allein ausführbar). Partitur 1 M 20 Pf = 1 K 44 h, vier Singstimmen à 20 Pf = 24 h, Orchesterstimmen 2 M = 2 K 40 h.

12. — — Op. 224a. Vier Pange lingua für dreistimmigen Frauenchor mit Orgel- oder Harmoniumbegleitung. Orgel-, zugl. Direktionsstimme 1 M = 1 K 20 h, jede Einzelstimme 20 Pf = 24 h.

Digitized by Google

13. Gruber, Joseph. Op. 225a. Lauretanische Litanei für dreistimmigen Frauenchor mit Orgel- oder Harmoniumbegleitung. Orgel-, zugl. Direktionsstimme 1 ℳ 60 ₰ = 1 K 92 h, jede Einzelstimme 30 ₰ = 36 h.

14. — — Op. 226a. Herz-Jesu-Litanei für dreistimmigen Frauenchor mit Orgel- oder Harmoniumbegleitung. Orgel-, zugl. Direktionsstimme 1 ℳ 60 ₰ = 1 K 92 h, jede Einzelstimme 30 ₰ = 36 h.

15. — — Op. 228a. Vier Herz-Jesu-Lieder für dreistimmigen Frauenchor mit Orgel- oder Harmoniumbegleitung. Orgel-, zugl. Direktionsstimme 1 ℳ = 1 K 20 h, jede Einzelstimme 20 ₰ = 24 h.

16. — — Op. 230a. Vier Marienlieder für dreistimmigen Frauenchor mit Orgel- oder Harmoniumbegleitung. Orgel-, zugl. Direktionsstimme 1 ℳ = 1 K 20 h, jede Einzelstimme 20 ₰ = 24 h.

17. — — Op. 231a. Namen-Jesu-Litanei für dreistimmigen Frauenchor mit Orgel- oder Harmoniumbegleitung. Orgel-, zugl. Direktionsstimme 1 ℳ 60 ₰ = 1 K 92 h, jede Einzelstimme 30 ₰ = 36 h.

18. — — Op. 232a. 13 Offertorien für die höchsten Feste des Kirchenjahres für dreistimmigen Frauenchor mit Orgel- oder Harmoniumbegleitung. Inhalt: Nr. 1. Mariä Empfängnis. Nr. 2. Für die heilige Christnacht. Nr. 3. Weihnachtsfest und Neujahr. Nr. 4. Heilige 3 Könige. Nr. 5. Ostermontag. Nr. 6. Christi Himmelfahrt. Nr. 7. Pfingstmontag. Nr. 8. Fronleichnam. Nr. 9. Peter und Paul. Nr. 10. Herz-Jesu-Fest. Nr. 11. Mariä Himmelfahrt. Nr. 12. Allerheiligen. Nr. 13. Marienfeste. Orgel-, zugleich Direktionsstimme 2 ℳ = 2 K 40 h, jede Einzelstimme 40 ₰ = 48 h.

19. Hirblinger, M., Op. 2. Wanderzeit. Ein Zyklus von zehn Gesängen aus Karl Stielers „Wanderzeit" für eine Singstimme und Pianoforte. Preis 3 ℳ = 3 K 60 h.

20. Kircher, Joh., Op. 26. St. Martinusmesse für Sopran, Alt, Tenor, Baß und Orgelbegleitung. Orgel-, zugl. Direktionsstimme 1 ℳ 80 ₰ = 2 K 16 h, jede Einzelstimme 30 ₰ = 36 h.

21. Kristinus, C. R., Op. 75. Festmesse in G in hon. Nativitatis D. N. J. Chr. für Sopran, Alt, Tenor, Baß, zwei Violinen, Viola, Cello, Violon, Flöte, zwei Oboen (Klarinetten), zwei Hörner, zwei Trompeten, Posaune, Pauken und Orgel. Orgel-, zugl. Direktionsstimme 3 ℳ = 3 K 60 h, vier Singstimmen à 60 ₰ (72 h) 2 ℳ 40 ₰ = 2 K 88 h, Instrumentierung 8 ℳ 60 ₰ = 10 K 32 h.

22. Kromolicki, J. Festmesse zu Ehren des heiligen Erzengels Michael für vierstimmigen gemischten Chor und Orgel. Partitur 3 ℳ = 3 K 60 h, jede Einzelstimme 50 ₰ = 60 h.

23. Leischner, Franz. Op. 20. Missa in hon. S. Henrici für zwei Unterstimmen (Tenor und Baß) oder für zwei Oberstimmen (Sopran und Alt), Orgel ad lib. und Orchester: Streichquintett, zwei Flöten, zwei Oboen, zwei Klarinetten, zwei Fagotts, zwei Waldhörner, zwei Trompeten, zwei Tenorposaunen, eine Baßposaune und Pauken. Die Messe kann auch mit Streichquintett allein ausgeführt werden. Orgelstimme 2 ℳ = 2 K 40 h, Singstimmen 50 ₰ = 60 h, Orchesterstimmen 6 ℳ 50 ₰ = 7 K 80 h, Orchesterpartitur 5 ℳ = 6 K.

24. Löhle, A., Op. 14. Missa „Stella Maris" für Sopran, Alt, Tenor und Baß. Partitur 1 ℳ 80 ₰ = 2 K 16 h, vier Singstimmen à 30 ₰ (36 h) 1 ℳ 20 ₰ = 1 K 44 h.

25. Poll, Joseph, Op. 26. Litaniae de St. Joseph ad quatuor voces inaequales (Soprano, Alto, Tenore, Basso). Direktionsstimme 1 ℳ 20 ₰ = 1 K 44 h, jede Einzelstimme 30 ₰ = 36 h.

26. Schiegg, Anton, Op. 2. Marienlied „Es will das Licht des Tages scheiden" für Sopran, Alt-(Baß-)Solo und vier gemischte Stimmen. (Mairosen, Lieder zu Ehren der allerseligsten Jungfrau Maria, Heft I.) Preis 1 ℳ 20 ₰ = 1 K 44 h.

27. Spies, Hermann. Messe in D für gemischten Chor und Orgel oder Orchester. Streichquintett, Flöte, zwei Klarinetten oder Oboen, zwei Hörner, zwei Fagott (ad lib.), zwei Trompeten, zwei Posaunen und Pauken (ad lib.). Orgel-, zugleich Direktionsstimme 4 ℳ = 4 K 80 h, vier Chorstimmen à 60 ₰ (72 h) 2 ℳ 40 ₰ = 2 K 88 h, Orchesterstimmen komplett 10 ℳ 60 ₰ = 12 K 72 h.

28. Stehle, J. G. Ed. Einlagen für das heilige Weihnachtsfest (Hochamt III. Messe). Nr. 1. Introitus „Puer natus" für Sopran, Alt, Tenor, Baß, zwei Violinen, Viola, Cello und Baß, Flöte, Oboe, zwei Klarinetten, zwei Fagotte, zwei Hörner, zwei Trompeten, Posaune, Pauken und Orgel. Nr. 2. Graduale „Viderunt" (mit untergelegtem „Ave Maria"- und „Inveni"-Text) für Alt- und Baritonsolo, Sopran, Alt, Tenor, Baß, zwei Violinen, Viola, Cello und Baß, Flöte, Oboe, zwei Klarinetten, zwei Hörner und Orgel. Nr. 3. Offertorium „Tui sunt coeli" für Sopran, Alt, Tenor, Baß, zwei Violinen, Viola, Cello und Baß, Flöte, Oboe, zwei Klarinetten in C, zwei Fagotte, zwei Hörner, zwei Trompeten, Posaune, Pauken und Orgel. Nr. 4. Communio „Viderunt" für Sopran, Alt, Tenor, Baß, zwei Violinen, Viola, Cello und Baß, Flöte, Oboe, zwei Klarinetten, zwei Fagotte, zwei Hörner, zwei Trompeten, Posaune, Pauken und Orgel. Orgel-, zugleich Direktionsstimme 1 ℳ 80 ₰ = 2 K 16 h, die vier Singstimmen à 30 ₰ (36 h) 1 ℳ 20 ₰ = 1 K 44 h, zwei Solostimmen à 15 ₰ (18 h) 30 ₰ = 36 h, Orchesterstimmen komplett 3 ℳ 30 ₰ = 3 K 96 h.

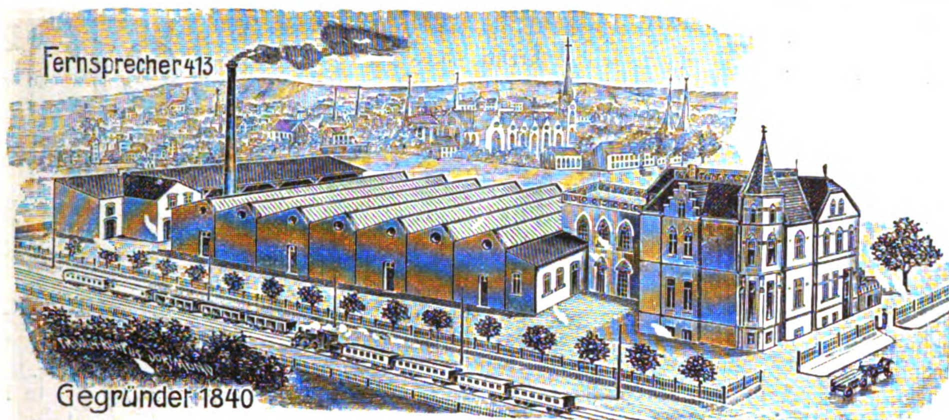
29. Syré, Leopold. Messe zu Ehren des Ehrwürdigsten Bischofs Neumann für Sopran, Tenor und Baß mit Orgelbegleitung. Partitur 2 ℳ 50 ₰ = 3 K, drei Singstimmen à 50 ₰ (60 h) 1 ℳ 50 ₰ = 1 K 80 h.

30. Wallheim, Siegfried. Missa G-dur Brevis et facilis in hon. B. M. V. für Sopran, Alt, Tenor und Baß mit Orgelbegleitung oder auch mit Begleitung von zwei Violinen, Cello, Kontrabaß und Orgel. Orgel-, zugleich Direktionsstimme 3 ℳ = 3 K 60 h, vier Singstimmen je 60 ₰ (72 h) 2 ℳ 40 ₰ = 2 K 88 h, Orchesterstimmen 2 ℳ 40 ₰ = 2 K 88 h.

31. Wolf, K. Wilh. Vierzehn Lieder für eine Singstimme und Pianoforte. Preis 5 ℳ = 6 K.

(Abgeschlossen am 17. März 1914.)

Digitized by Google



Orgelbau-Anstalt

Franz Eggert

Inh.: Ant. Feith jr.

Paderborn

empfiehlt sich zur Lieferung neuer Orgeln, zu Umbauten, Reparaturen, Instandhaltungen und Stimmungen.

In Anwendung kommen: **Pneumatische und elektropneumatische Konstruktionen. Kegelladen-System, Kollektiv-, Kombinations- und Crescendo- etc. Tritte und Druckknöpfe. Alle bewährten Neuerungen. Künstlerische, edle und tadellose Intonation der Register, glänzender, mächtiger und nobler Gesamtklang des vollen Werkes.**

Auf das Modernste eingerichtet, mit 30 PS. Dampfmaschine, eigene elektrische Zentrale und Dampfheizung, 2000 qm bebautes Terrain, Orgelsaal mit 200 qm Fläche, in dem alle Werke vor Ablieferung spielbar aufgestellt werden.

Lieferant der Werke nach:

Fulda, Stadtpfarrkirche, 41 kl. Reg.; Berlin, Herz-Jesu, 40 kl. Reg.; Gelsenkirchen-Bismark, 37 kl. Reg.; Berlin, St. Pius, 38 kl. Reg.; Rheine, Basilika, 44 kl. Reg.; Oberhausen, St. Marien, 41 kl. Reg.; Spandau, kath. Kirche, 45 kl. Reg.

In Arbeit befinden sich u. a.:

für Berlin die 7., für Dortmund die 13., für Bochum die 7. Orgel. Redemptoristenkirche mit 80 kl. Reg. Jahreslieferung: 15—20 Werke.

Digitized by Google

Choralbücher

für die heilige Fasten- und Osterzeit

aus dem Verlage von

Friedrich Pustet in Regensburg.

Cantus Ecclesiasticus Passionis D. N. J. C. secundum Matthæum, Marcum, Lucam et Joannem, excerptus ex editione authentica Majoris Hebdomadae, divisus in tres fasciculos. Fasc. **I.** Chronista. Fasc. **II.** Christus. — Lamentationes. Fasc. **III.** Synagoga. — Praeconium Paschale. **(Pro Missa solemni.)** Cum Cantu S. Rituum Congregationis. Editio tertia. XII u. 148 Seiten. Klein-Folio. **Rot- und Schwarzdruck.** 5 ℳ. In 3 Halblederbänden 11 ℳ. In 3 Ganzlederbänden mit Rotschnitt 25 ℳ.

Officium Majoris Hebdomadae a Dominica in Palmis usque ad Sabbatum in Albis juxta ordinem Breviarii, Missalis et Pontificalis Romani. **Cum Cantu ed. Medic. Ausgabe in Schwarzdruck.** 8°. 452 S. 2 ℳ 40 ₰. In Halblederband mit Rotschnitt 3 ℳ 80 ₰.

Officium Hebdomadae Sanctae et Octavae Paschae. Die Feier der heiligen Kar- und Osterwoche. Lateinisch und deutsch für Gebet und Gesang. Aus den Choralbüchern der Ed. Medicaea zusammengestellt und mit den Noten im Violinschlüssel redigiert von Dr. F. X. Haberl. Nebst einem Anhange: Die Psalmen der Karwoche. Mit Approbation des hochwürd. bischöfl. Ordinariates Regensburg. **Volksausgabe** in Schwarzdruck. Dritte, verbesserte und vermehrte Auflage. 16°. VIII u. 656 Seiten. 3 ℳ. In Leinwandband 3 ℳ 70 ₰. In Lederband mit Goldschnitt 5 ℳ 50 ₰.

Officium Tridui Sacri et Paschatis ex editione typica Antiphonarii Romani excerptum. **Gross-Folio.** Schwarzdruck. 7 ℳ 50 ₰. In Halblederband mit Rotschnitt 12 ℳ 50 ₰.

Officium Tridui Sacri et Paschatis (das ganze Officium der drei letzten Karwochentage und des Osterfestes enthaltend). In 8°. 70 ₰. In Leinwandband gebunden 1 ℳ. (Separatabdruck aus Comp. Antiphonarii.)

Processionale Romanum sive Ordo Sacrarum Processionum ex Rituali Romano depromptus. Accedit Appendix quae Benedictiones cum Processionibus conjunctas, aliaque similia ex Missali et Pontificali Romano extracta continet. Editio **V. 1911.** 8°. 108 S. In Rot- u. Schwarzdruck. 1 ℳ 20 ₰. In Leinwandband 1 ℳ 70 ₰.

Dieses **Processionale** enthält erstmals die **neuen vatikanischen** Gesangsweisen des Cantus, welchen die Kirche vorschreibt.

Psalmi Officiorum Hebdomadae Sanctae mediationum et finalium initiis digestis ad majorem psallentium commoditatem concinnati cura Dr. Fr. X. Haberl. 8°. 120 S. Schwarzdruck. 70 ₰. In Leinwandband 1 ℳ.

Psalmi Officiorum Hebdomadae Sanctae etc. **Volksausgabe** unter dem Titel: **Die Psalmen der Karwoche.** Sämtliche Psalmentexte, vom Palmsonntag bis Osterdienstag, nach den römischen Psalmtönen auf Mittel- und Schlusskadenzen verteilt von Dr. Fr. X. Haberl. (Weisse Noten mit Violinschlüssel.) 3. Auflage. 18°. 112 S. Schwarzdruck. 50 ₰. In Leinwandband 80 ₰.

Zu beziehen durch alle Buchhandlungen.

Wichtige Novität 1914 aus dem Verlage von Friedrich Pustet, Regensburg.

OFFICIUM HEBDOMADÆ MAJORIS

a Dominica in Palmis usque ad Dominicam in Albis juxta Rubricas a SS. D. N. Pio PP. X. reformatas editum.

Officia Breviarii. Editio septima cum approbatione S. Rit. Congregat.

VIII und 428 Seiten in Rot- und Schwarzdruck auf indischem Papier. Grösse des gebundenen Exemplars 108×155 mm, Stärke 11 mm. Ungebunden Mk. 3.—. In schwarzem Leinwandband mit Rotschnitt Mk. 3.80. In schwarzem Lederband mit Rotschnitt Mk. 4.60. In schwarzem Lederband mit Goldschnitt Mk. 5.—. In schwarzem Chagrinband mit Goldschnitt Mk. 6.—.

Diese Ausgabe wurde durch Dekret der heiligen Ritenkongregation vom 24. Januar 1914 als mit den allerneuesten Dekreten der Ritenkongregation übereinstimmend erklärt.

Sie enthält **nur die Officia des Breviers** und erscheint ohne den die Missæ et Benedictiones enthaltenden zweiten Teil, weil die diesbezüglichen Rubriken von der Ritenkongregation noch nicht veröffentlicht worden sind. So ist zugleich auch einem vielfach geäusserten Wunsche nach einer Ausgabe, welche **nur die Officia Breviarii** enthält, entsprochen.

Digitized by Google

Die Leidenswacht beim göttlichen Heilande.

Betrachtungen

von P. Peter Gallwey S. J.,

aus dem Englischen der 15. Auflage übersetzt

von **Antonie Freifrau von Hertling.**

In zwei soliden Leinwandbänden ℳ 12.80.

In zwei Halbfranzbänden ℳ 14.—.

Wie trefflich der im Jahre 1906 verstorbene englische Jesuit P. Gallwey es verstanden hat, uns mit ihm den Leidensweg des Erlösers sinnend und betrachtend wandern zu lassen, beweist wohl hinreichend schon der eine Umstand, daß sein im Jahre 1894 erstmals erschienenes Werk „Watches of the Sacred Passion" jetzt bereits in 15. Auflage vergriffen ist. Auch Frankreich besitzt längst mehrere Übertragungen dieses kostbaren Buches. Die Übersetzerin verdient daher lebhaften Dank, daß sie uns endlich diese Gabe und gerade recht für die bevorstehende Fastenzeit darbietet.

Verlag von Friedrich Pustet in Regensburg,
durch jede Buchhandlung zu beziehen.

Aus der Cäcilienvereins-Bibliothek:

Braun, Dr. Steph., Chorantworten zur Passion des heiligen Karfreitags für 4 Männerstimmen. Neu bearbeitet und durch *Popule meus* von Thom. Lud. da Victoria und *Vexilla Regis prodeunt* von P. Athan. Kircher, vermehrt von Frz. X. Haberl. Partitur 1 ℳ, Dutzendpreis 7 ℳ 20 ₰. C. V. K. Nr. 2745.

Zu beziehen durch:

Franz Feuchtinger, Regensburg, Ludwigsstraße 17.

Soeben ist erschienen:

Requiem

Messbüchlein für Seelenmessen und Begräbnisse

von **B. Hennen**

Ökonom am Priesterseminar zu Trier

Preis gebunden mit Rotschnitt 70 Pfennig.

Aus dem Inhalt: Erste Messandacht für die Verstorbenen, vollständig, lateinisch und deutsch, mit den Gesängen — Zweite Messandacht für die Verstorbenen — Messandacht vom bitteren Leiden — Messandacht zu Ehren der allerseligsten Jungfrau Maria — Kommunionandacht — Begräbnis der Erwachsenen, lateinisch und deutsch, mit den Gesängen — Begräbnis der Kinder — Allerseelenlieder.

Zu beziehen durch jede Buchhandlung und direkt vom

Verlag der Paulinus-Druckerei, Trier.

HARMONIUMS

mit wundervollem Orgelton von 46 Mark an.

PIANOS, besonders billige Instrumente. :-:

Katalog gratis.

Aloys Maier, Päpstl. Hofl., Fulda.

8000 Harmoniums in allen Ländern d. Welt singen ihr eigenes Lob.

Soeben erschien in 3. verbesserter Auflage:

Theodor Pauls Systematische Tonbildung für Singen und Sprechen

Kleine Ausgabe 1.25 ℳ (Schülerheft 5. Auflage 30 ₰).

Es dürfte z. Zt. kaum ein zweites Buch geben, dass den Gesanglehrern in der Erfüllung der in dem neuen **Ministerial-Erlass** gestellten Forderungen so viel praktische Winke und Anweisungen gibt, wie dieses Paulsche Buch. Melcher, Kgl. Seminar-Musiklehrer.

Musiktheoretische Werke von Heinze-Osburg.

Allgemeine Musiklehre für Präparanden, Seminaristen und Musikschüler. 24. Auflage. Kart. 90 ₰.

Arbeitsheft A zur „Allgemeinen Musiklehre". Übungen im Bilden der Tonleiter, Intervalle u. Akkorde. 14. Aufl. 50 ₰.

Arbeitsheft B zur „Allgemeinen Musiklehre". Übungen in den einfachsten Akkordverbindungen und Schlüssen. 8. Auflage. 50 ₰.

Theoretisch-praktische Harmonielehre. 16. Auflage. Gebd. 2 ℳ 60 ₰.

Arbeitsheft I—V Übungsaufgaben in der Harmonielehre à 60 ₰.

Kleine Ausgabe der Harmonielehre. 2., neubearbeitete Auflage. Gebd. 1 ℳ 80 ₰.

Arbeitsheft I—III zur kleinen Ausgabe der Harmonielehre à 60 ₰.

Musikalische Formenlehre und Organik für Seminaristen und Musikschüler, nebst Abbildungen und Tafeln zur Orgelbaulehre. 6. Auflage. Gebd. 1 ℳ 60 ₰.

Geschichte der abendländischen Musik für Seminaristen und Musikschüler. 6. Aufl. Gebunden 1 ℳ 40 ₰.

Heinrich Handels Verlag in Breslau.

Digitized by Google

Vorbereitung auf die

staatliche Prüfung für Gesanglehrerinnen.

Ostern 1914: Beginn des neuen Kursus.

Theodor Queling, Paderborn,
Königl. Seminar-Musiklehrer a. D.,
Mitglied des „Deutschen Musikpädag. Verbandes".

Jünglinge

jeglichen Standes, im Alter von 17 bis 35 Jahren, welche Beruf zum Ordensstande und Lust und Liebe haben um Gotteslohn sich den armen Kranken zu widmen, finden liebevolle Aufnahme in dem Mutterhause der Barmherzigen Brüder zu Montabaur (Nassau).



IM THEATER

oder im Konzertsaal gibt es zum Schutz der Stimme nichts Angenehmeres als eine Schachtel Wybert-Tabletten. Erhältlich in allen Apotheken u. Drogerien Preis der Originalschachtel 1 Mk.





empfiehlt in reicher Auswahl zu bequemen Bedingungen **PIANOS** und Flügel in altbewährter Güte, IBACH-PIANOLA-PIANOS d. h. IBACH-Pianos mit eingebautem Klavierspielapparat, Pianolas mit Themodist und Metrostyle, sowie Harmoniums. — Bei Kauf, Miete, Umtausch, Reparatur oder Stimmung wende man sich an die mehr als hundertjährige Erfahrung des durch vier Generationen bestehenden Hauses IBACH. Neuheit: Transponierflügel Pat. F. v. Kraus-Ibach

RUD. **IBACH** SOHN,
gegr. 1794 BARMEN gegr. 1794

Katholische Kirchenmusik
liefert schnell und billigst

Franz Feuchtinger, Cäcilien-Vereins-Kassier,

kathol. Kirchenmusikhandlung
in **Regensburg** Ludwigsstrasse 5.

Ansichtssendungen und Kataloge überallhin.

Bitte genau auf Firma zu achten.

Druck von Friedrich Pustet in Regensburg.

Digitized by Google

Caecilienvereinsorgan

15. April 1914 4. Heft

49. Jahrgang der von Dr. Franz Witt († 2. Dez. 1888) begr. Monatsschrift „Fliegende Blätter für kath. Kirchenmusik"
Herausgegeben von Dr. Hermann Müller, Paderborn

Inhalt:

Hatzfeld, J.: Die Kirchenmusik als liturgische Kunst . . . . S. 79
W. J. Doll S. V. D.: Das praktische Vesperbüchlein . . . . S. 82
P. C. Vivell O. S. B.: Alkuins Gedicht über die Pflege der Musik im Frankenland . . . . S. 84
L. Bonvin S. J.: Nochmals das Ave maris stella . . . . S. 87
Lehrplan für den Gesangunterricht in den preußischen Volksschulen . . S. 90
An die Kirchenkomponisten . . . S. 93
Vereins-Chronik . . . . S. 93
Aus Zeit und Leben . . . . . . S. 94
Im Lesezimmer . . . . S. 95
Musikalien . . . . S. 97
Zeitschriften . . . . S. 98
Aus dem Verlage . . . . S. 98
Notiz . . . . S. 100
Anzeigen S. 7* u. 8* u. 2 Umschlagseiten

Verlag und Eigentum des Allgemeinen Caecilienvereins zur Förderung der kath. Kirchenmusik auf Grund des päpstlichen Breve vom 16. Dez. 1870
Druck und Versand von Friedrich Pustet in Regensburg
Jährlich 3 Mark ⁘ ⁘ ⁘ ⁘ Einzelheft ohne Beilagen 30 Pfennig

Digitized by Google

Digitized by Google

Die Kirchenmusik als liturgische Kunst.

Ein Vortrag. Von J. Hatzfeld, Paderborn.

Dieser Tage[1]) ging eine seltsame Nachricht durch die katholischen Zeitungen. Diese Nachricht betraf Frankreich — das katholische Frankreich. Ja, gab's denn das überhaupt noch, ein katholisches Frankreich? Wir hatten uns gewöhnt, nicht mehr daran zu glauben. Eine Hiobspost, die der anderen folgte, hatte schließlich die Vorstellung uns eingegraben, daß da jenseits des Rheines in leeren Kirchen vor verödeten Altären arme, traurige Priester als letzte Zeugen einer besseren Vergangenheit ihre Tage verbrachten, nicht unähnlich den Insassen jener Klöster, die vor hundert Jahren durch Reichsdeputationshauptschluß zum Aussterben verurteilt wurden. Ein paar Jahre noch und sie würden nicht mehr sein und Frankreich, das ehedem katholische, Missionsland werden wie China, Japan und Afrika. So dachten wir uns die Situation. Da kam die Nachricht, freilich nicht für jeden gleich überraschend, die alledem, was wir zu denken uns gewöhnt hatten, so konträr war —, daß nämlich die geistige Aristokratie Frankreichs mit innerer Gewalt wieder hineindränge zur alten Mutterkirche, daß Dichter und Philosophen, Professoren und Künstler einer nach dem andern wieder laut das Bekenntnis ablegten „Credo in unam sanctam, catholicam et apostolicam ecclesiam, ich glaube an die eine, heilige, katholische und apostolische Kirche". Noch mehr. Daß auch die studierende Jugend — ja diese besonders — ganz im Gegensatze zu der vor zehn und zwanzig Jahren, in stets steigendem Verhältnis durchaus katholisch denke, empfinde, und was das meiste besagt, auch handle, und das nach dem ausdrücklichen Zeugnis ihrer eigenen ungläubigen Professoren.

Da legt sich die verwunderte Frage nahe: Wie war denn das möglich? Unter den vielen Gründen, die sich dafür vermuten und anführen ließen, weiß ich einen, an den, wie ich glaube, die wenigsten denken. Das ist dieser. Die Kirche Frankreichs hat im Drange der letzten Jahrzehnte eine durchgreifende liturgische Erneuerung vollzogen und hat dadurch in ihrem Gottesdienste ein mächtig wirkendes Mittel gewonnen, das ihr die Seele des modernen Franzosen erschloß und ihn in der Kirche wieder etwas suchen ließ, was er anderswo nicht fand. Allzuhäufig stößt man auf Tatsachen, die diese Behauptung bestätigen, um sich der Überzeugung verschließen zu können, daß unter den Gründen, die für den erneuten Aufschwung des kirchlichen Lebens in Frankreich in Betracht kommen, die liturgische Restauration nicht an letzter Stelle genannt werden darf.[2]) Statt einer trockenen Aufzählung ein einziges Beispiel soviel ausführlicher. Es handelt sich um die Bekehrung Paul Claudels, der ja kürzlich bei uns durch seine „Verkündigung" bekannt geworden ist. Er erzählt über die entscheidenden Stunden selber folgendes:

... „Das war jenes unglückliche Kind, das am 25. Dezember 1886 sich nach Notre Dame in Paris begab, um dem Weihnachtsgottesdienste zu folgen. Ich fing damals zu schreiben an, und es schien mir, daß ich in den katholischen Zeremonien, mit etwas erhabenem Dilettantismus betrachtet, Anregung und Stoff zu einigen dekadenten Übungen finden würde. In dieser Verfassung wohnte ich, von der Menge gestoßen und geschoben, mit gemischter Freude dem Hochamt bei. Und dann kam ich zurück zur Vesper, da ich nichts Besseres zu tun hatte. Die Knaben der Domschule in weißem Gewand, unterstützt von den Schülern des Knabenseminars Nikolas du Chardonnet sangen eben etwas, was ich nachher als das Magnifikat kennen lernte. Ich stand aufrecht in der Menge in der Nähe des zweiten Pfeilers am Choreingang, zur Rechten, an der Sakristeiseite.

Da vollzog sich das Ereignis, das mein ganzes Leben beherrscht. In einem Augenblicke war mein Herz bewegt und ich glaubte. Ich glaubte mit einer solchen Kraft, einer solchen Erhebung meines ganzen Wesens, einer so mächtigen Überzeugung, einer solchen, jeden Zweifel ausschließenden Gewißheit, daß seither sämtliche Bücher, sämtliche Auseinandersetzungen, sämtliche

[1]) Der hier erweiterte Vortrag wurde im Sommer vergangenen Jahres (1913) gehalten.
[2]) Man darf allerdings nicht vergessen, daß auch hier das Wort gilt, nach welchem Paris Frankreich ist.

Digitized by Google

Zufälle eines bewegten Lebens es nicht vermocht haben, meinen Glauben zu erschüttern oder selbst zu berühren. Ich hatte urplötzlich das herzzerreißende Bewußtsein der Unschuld, der ewigen Kindheit Gottes — eine unaussprechliche Offenbarung.

Wenn ich versuche, wie ich es häufiger getan, die Minuten zusammenzustellen, die auf diesen außergewöhnlichen Augenblick folgten, finde ich folgende Bestandteile, die indes nur ein einziges Blitzlicht, eine einzige Waffe waren, deren die göttliche Vorsehung sich bediente, um endlich das Herz eines armen, verzweifelten Kindes zu treffen und zu öffnen: ‚Wie glücklich doch die Menschen sind, die glauben. — Und wenn es nun wahr wäre! — Ja, es ist wahr, Gott existiert, er ist da. Er ist ein ebenso persönliches Wesen wie ich. Er liebt mich, er ruft mich.' Weinen und Schluchzen überkam mich, und der so innige Gesang des Adeste fideles erhöhte noch meine Rührung." (S. Germania [Berlin] vom 9. November 1913, Beilage „Kirche und Welt".) Dieser Hergang darf als typisch gelten für mehrere andere; man kann sogar in der Romanliteratur des jungen Frankreich Anklänge daran finden. Die Liturgie macht Eroberungen. Und je mehr man darüber nachdenkt, desto mehr werden Zusammenhänge deutlich, deren wir uns bis jetzt wenig bewußt gewesen sind.

Für die meiner Zuhörer, denen das Wort „Liturgie" nicht geläufig ist, sei bemerkt, daß Liturgie einfachhin Gottesdienst bedeutet, aber nicht jede Art Gottesdienst, sondern eine bestimmte Art desselben, nämlich den öffentlichen (im Gegensatze zum privaten), kirchlich genau bestimmten Gottesdienst, d. h. die Gesamtheit der von Christus, den Aposteln und der Kirche angeordneten und in der Art und Weise ihrer Vollführung genau bestimmten heiligen Handlungen der Gottesverehrung. Im engeren Sinne und vorzugsweise begreift man unter Liturgie, wie Sie nun leicht verstehen werden, bloß die Feier der heiligen Messe, im weiteren Sinne auch noch die Spendung der Sakramente, die Sakramentalien und die öffentlichen Gebetsweisen und Andachtsübungen, wie z. B. die Vesper.

Der Nachdruck liegt in dieser Erklärung auf „öffentlich" und „kirchlich genau bestimmt". Beides bedingt sich gegenseitig; was öffentlich, also gemeinsam ist, muß auch genau bestimmt sein, soll nicht völliger Wirrwarr von Anfang an Platz greifen. Jeder Subjektivismus, der in der Privatandacht seine Berechtigung hat, ist hier fehl am Ort, und, wenn auch nicht durchaus ausgeschaltet, so doch auf ein nicht mehr störendes Mindestmaß eingeschränkt. „Die Liturgie ist die soziale Form der Tugend der Religion", sagt Dom Prosper Guéranger und legt damit deren innerstes Wesen nach einer gewissen Seite hin bloß. Es braucht keiner weitschweifigen Paraphrase dieser Erklärung, um deren Richtigkeit einzusehen. Sie ist so wahr, daß die tägliche Erfahrung schon die Beweise dafür an die Hand gibt, wenigstens nach einer bestimmten Richtung hin. Oder ist es etwa nicht wahr, daß Katholiken, die der Liturgie, d. h. der heiligen Messe nicht mehr beiwohnen, in der Regel auch keine Religion mehr haben? Wo kein Anteil mehr an der Liturgie — verschuldeterweise natürlich —, da auch auf die Dauer kein Anteil mehr an der Religion. Andererseits folgt aber daraus mit gleicher Stringenz: Überall, wo die Liturgie schlecht ausgeführt und gehandhabt wird, wo sie schlecht gesungen, schlecht beobachtet, verstümmelt wird, da verliert auch der religiöse Sinn an innerer Stärke und Tiefe. Darum scheut sich der Franzose Amédée Gastoué, der in der Geschichte der liturgischen Restauration Frankreichs einen guten Namen hat, nicht, zu sagen: „Mag es sich um eine Genossenschaft handeln oder um eine Pfarrei, überall, wo der Liturgie der ihr zukommende Platz und die ihr gebührende Wertschätzung und demgemäß Ausführung wird, ist sie von Vorteil für die sittliche und geistige Hebung aller derer, die ihr beiwohnen." Das hat die Kirche Frankreichs begriffen und die liturgische Erneuerung, die in ihren Anfängen schon weit über ein halbes Jahrhundert zurückreicht, mit einem entschlossenen Ruck zu Ende geführt, wenn dieser Ausdruck hier eine Berechtigung hat.

Warum ich das noch einmal betone? Vielleicht deshalb, weil es uns nicht schaden kann, wenn wir auch einmal von den Franzosen etwas zu lernen bekommen, die bösen Geister der Aufklärungszeit sind noch nicht alle gebannt. Dann aber auch weil das Gebiet, das heute unsere Gedanken beschäftigt, die kirchliche Tonkunst, nach den Worten unseres Heiligen Vaters in seinem Motu proprio von 1903, ein integrierender Bestandteil der Liturgie ist, mithin also alle die, die als Sänger, Dirigenten oder Priester im Dienste der Musica sacra stehen, daraus die alte Überzeugung neu bekräftigen, wieviel für das Heil der Seelen daran gelegen ist, wie sie zu ihrem Teile ihr Amt auffassen und ausführen, das der Liturgie helfen soll, jenen Eindruck zu erzielen, den Christus und die Kirche von ihr erwarten. Und da die Ausführung in allem

Digitized by Google

abhängig ist von der Auffassung, so ist es das notwendigste, klare Begriffe zu haben von der Kirchenmusik als liturgischer Kunst, unter welchem Gesichtspunkte sie ja überhaupt regulär betrachtet werden sollte. Da ist es nun ein beliebtes Verfahren, von der entgegengesetzten Seite auszugehen und zu sagen, was Kirchenmusik nicht sei. Diese Art und Weise war einmal nötig in einer Zeit epidemischer kirchenmusikalischer Anästhesie, die heute gottlob ein halbes Jahrhundert zurückliegt. Doch könnte ich heute noch, sicher als einziges Kuriosum, eine mir bekannte Gemeinde nennen, wo beim Schützenfest die sage und schreibe vier oder fünf Schützenfestmusikanten zum Gloria, Credo und Sanctus auf Holz und Blech einen Lärm vollführen, der ihre Gesichter kirschrot macht, was ihre Zuhörer dann wohlwollend einen Tusch nennen, und die ihrer ungewohnten kirchenmusikalischen Tätigkeit die Krone aufsetzen, indem sie zum Schlusse des Hochamtes mit viel Gefühl und noch mehr falschen Noten blasen „Ja ein ruhiges Gewissen mög' euch stets den Schlaf versüßen", womit sie aber beileibe keine Anspielung machen wollen auf jene Spezies von Kirchengängern, die eine Predigt brauchen, um schlafen zu können. Auf diese Weise kann man der Sache eine ergötzliche Seite abgewinnen, fruchtbarer ist sicher der positive Weg.

Das Wort „Kirchenmusik" deutet zunächst auf eine Musik hin, die in der Kirche ausgeführt wird oder doch zu diesem Zwecke bestimmt ist. Aber da kommt ganz von selber die Frage: Welcher Art muß die Musik beschaffen sein, die der Ehre, in der Kirche zu Wort zu kommen, würdig ist?

Sie kennen vielleicht den Unterschied von freier und angewandter Kunst. Dieser Unterschied bezeichnet lediglich einen Artunterschied, keinen Wertunterschied, schließt kein Werturteil in sich ein. Das muß ausdrücklich betont werden. Der Beweis dafür geht schon aus der Tatsache hervor, daß Tausende von Werken der angewandten Kunst ebenso viele der freien Kunst überragen; das ist umgekehrt freilich ebenso oft der Fall. Die ursprüngliche erste Kunst war immer und überall eine angewandte Kunst, hervorgegangen aus dem Bedürfnis, sein Haus, sein Zimmer usw. zu schmücken. Die freie Kunst ist nichts weiter als die Tochter der angewandten. Belege dafür liegen jedem zur Hand, der in die Geschichte z. B. der ägyptischen und griechischen Kunst einen Einblick gewonnen hat. Einem Künstler also, der sich in die Brust würfe und sagte: „Ich treibe bloß freie und nicht angewandte Kunst, l'art pour l'art" und verlangte, man solle ihn um deswillen allein schon um etliche Pfunde höher einschätzen, würde ich sagen: „Guter Freund, ich gebe dir für deine freie Kunst keinen Pfennig, wenn sie wohl frei, aber keine Kunst ist, was ziemlich häufig vorkommen soll, wie kundige Thebaner erzählen." Jede Kunst gilt so viel als sie sagt, und nichtssagende Kunstwerke gibt's in beiden Lagern. Statt des Wortes „angewandte" Kunst sagt man auch wohl „dienende" Kunst, was die Sache vielleicht etwas deutlicher macht.

Die Kirchenmusik ist nun nicht freie, sondern dienende Kunst. Und inwiefern dient sie? Da müssen wir wieder auf das Wort Liturgie zurückkommen. Liturgie ist Gottesdienst, ist öffentlicher Gottesdienst, von der Kirche festgesetzter und eingerichteter Gottesdienst. Im Rahmen dieses Gottesdienstes muß die Kirchenmusik den Platz einnehmen, der ihr zugewiesen wird nach Ort, Zeit und Text, und muß diesen Platz ausfüllen im Geiste der Liturgie. Die heilige Messe z. B., die Liturgie im eigentlichsten Sinne, ist ein vielgestaltig ineinandergreifendes Ganzes; eine Vielheit von Dingen wird da zu einer großen, gewaltigen Einheit zusammengefaßt. Man kann sie mit Recht das größte Kunstwerk des Heiligen Geistes nennen. Beachten Sie wohl, wir fassen hier die heilige Messe auf als Kunstwerk. Ich kann Ihnen nun nicht ausführlich auseinandersetzen, wie schon der Text einer jeden heiligen Messe, der je nach dem Tage noch in vielen Teilen verschieden ist, nach ganz feinfühligen, bewußt oder unbewußt künstlerischen Gesichtspunkten aufgebaut ist; wie da alles sich steigert vom demütig zerknirschten Staffelgebet über das zuversichtlich flehende Kyrie, über das im Introitus der Festtagsgedanke seinen Glanz oder seine Wehmut, seine Kraft oder seine Hingebung gebreitet hat, das Gloria und Credo zum jubelvollen Sanctus, um dann, nachdem auf der Höhe des Geheimnisses, bei der heiligen Wandlung, das Schweigen noch lauter gesprochen hat als vorher das Reden, über das Benedictus, Pater noster und Agnus Dei in einer anmutigen Linie sich wieder hinabzuneigen und im Ite missa est den so beredten Schlußpunkt zu setzen. Und doch haben Sie, wenn Sie das haben, von der ganzen Liturgie erst das Gerüst, ein wundervolles Gerüst freilich, das aber nach dem Willen der Kirche noch zu tieferer Wirkung gesteigert werden soll dadurch, daß alle Künste in ihrer edelsten Form es umkleiden. Baukunst, Malerei, Weberei, Bildhauerei usw. einigen

Digitized by Google

sich mit der Dichtkunst und der Musik, dem großen Inhalte auch eine vollendete Form zu geben. Das ist von jeher so gewesen, daß, wo Christus war, da auch die Kunst war; und so ist die Geschichte der Kirche zum guten Teile zugleich auch eine Geschichte der Kunst. Das mußte naturnotwendig so werden bei einer Religion, die für geistig-leibliche Wesen bestimmt war, bei denen der Weg zur Seele immer nur durch die Aufnahmsorgane des Körpers geht. Und wenn auch ebenso natürlich neben der kirchlichen gar bald eine rein weltliche Kunst entstehen mußte, so kann doch bezeichnenderweise nach einem Worte Richard Wagners eine höchste (weltliche) Kunst der Grundlage des religiösen Symboles einer vollkommensten sittlichen Weltordnung nicht entbehren, wenn sie dem Volke wahrhaft verständlich werden soll. Religion und Kunst sind zwei untrennbare Größen, schon deshalb, weil zum höchsten geistigen Inhalt – und den hat die Religion – auch die höchste sinnliche Form gehört. Nichts gewisser als das und nichts verständlicher. Es wird's auch niemand bestreiten, wenn man's so sagt; das Bewußtsein ist zu groß, daß es die Ehrfurcht vor dem Göttlichen so verlangt, auch wenn das Wesen unserer Natur gar nicht mitspräche. Und doch hat man manchmal das Empfinden, daß auch unter Katholiken, die hier zu den Berufenen gehören, wenn nicht das Wort, so doch ein Splitter des Geistes von John Knox lebendig wäre, der das Marienbild verächtlich „ein bemaltes Brett" nannte. Ein nur ästhetischer Katholizismus ist schlimm, ein unästhetischer aber viel schlimmer. Außer der aktiven gibt es auch eine passive Bilderstürmerei.

Die Künste, die im Dienste der Kirche stehen, vereinigen sich nun zu einer besonderen Form bei der Feier der heiligen Messe. Sie treten da zusammen zu dem einzigen, gewaltigen Akkorde eines Gesamtkunstwerkes. Und aus der Ästhetik des Gesamtkunstwerkes leitet sich die Ästhetik der Einzelkunst der kirchlichen Musik ab.

(Fortsetzung folgt.)



Das praktische Vesperbüchlein.

Von W. J. Doll S. V. D., Heiligkreuz (Neiße).

Bei Gelegenheit einer Besprechung des „Vesperbuches" aus dem Verlage Schwann in Düsseldorf bemerkt Dr. Müller, der Generalpräses des Cäcilienvereins, über diese „schöne und sehr praktische Ausgabe": „Das war ein Schuß ins Zentrum". Die ausgezeichnete Redaktion dieses ganzen Buches, wie sie von Prof. Jos. Prill besorgt wurde, verdient vollauf dieses Lob. Die typischen, offiziellen Choralbücher sind ja für fast alle unsere Sänger in bezug auf den Psalmengesang unbrauchbar, wertlos. Zur Erzielung eines einheitlichen Vortrages ist bei diesen die Anwendung eines zweiten Buches, das die Textverteilung für die verschiedenen Psalmtöne enthält, eine direkte Notwendigkeit. Prof. Prill bearbeitete nun die offiziellen Ausgaben des Vatikanischen Vesperale in der Weise, daß ein zweites Buch vollständlich entbehrlich wurde. Zu dem Zwecke benutzte er die schon früher viel verwendete Ziffernmethode, vereinfachte aber dieselbe in sinnvoller Weise unter Zuhilfenahme einiger anderer Zeichen. Bedurfte es bisheran z. B. in Mohrs Vesperbüchlein für den einzelnen Vers für gewöhnlich 16 Ziffern zur Regelung der Textverteilung auf die acht Töne, so genügen der Methode Prills durchschnittlich schon fünf Zeichen. Dazu kommen wohl noch regelmäßig vier besonders gekennzeichnete Lettern innerhalb des Textes. Aber immerhin bieten die Psalmen bei dieser Methode ein bedeutend schöneres Bild. Dazu wächst mit der Vereinfachung die leichtere Ausführbarkeit und Sicherheit im Psalmgesange.

Es unterliegt nun gewiß keinem Zweifel, daß der Wegfall der von Prill angewandten fünf Zeichen, die dem Texte beigefügt werden mußten, das Ideal einer praktischen Psalmausgabe bedeuten würde. Das ist erreichbar durch eine doppelte Ausschreibung des einzelnen Psalmes.[1]) Es wären dabei nur mehr für jede Hälfte eines Psalmverses zwei Silben mittelst

[1]) Es kommen für die doppelte Ausschreibung nur zehn Psalmen in Betracht, wenn man allein die Vespern an allen Sonn- und Festtagen (etwa 70 Vespern im ganzen) berücksichtigt.

Digitized by Google

fettgedruckter Buchstaben zu kennzeichnen. Nur ein einziges Zeichen dürfte etwa erforderlich werden für die Unregelmäßigkeiten des vierten Tones. Dafür aber könnte andererseits eine der beiden Markierungen im Texte wegfallen. Auf die erste Ausschreibung des Psalmes ließen sich auf diese Weise fünf Psalmtöne ohne jede Ausnahme singen, es sind der erste, zweite, dritte, sechste, achte Ton.[1]) Die drei übrigen Psalmtöne kämen auf die zweite Ausschreibung.

Prof. Prill scheint selbst die wenigen fünf Zeichen als notwendiges Übel betrachtet zu haben. So schreibt er in seinem „Vesperbüchlein" die Psalmen der Sonntagsvesper auch doppelt aus, wodurch er z. B. bei Psalm 112, S. 23 nur mehr ein Zeichen bedarf. Freilich ging er hierbei von der Voraussetzung aus, daß dieser Psalm in der Sonntagsvesper nicht auf alle acht Töne gesungen zu werden braucht. Dafür mußte er denselben dann auf Seite 60 mit allen seinen fünf Hilfszeichen wiederbringen. Doch dürfte bei der doppelten Notierung der eine Gedanke auch bestimmend gewesen sein, für die so häufig vorkommenden Sonntagspsalmen einen Text mit möglichst wenigen Zeichen zu bieten. Was er aber hier nur bei der Sonntagsvesper erzielte, wird noch vollständiger erreicht für alle Psalmen und darum auch für alle Vespern bei doppelter Notierung der Psalmen in der oben angegebenen Weise.

Noch nach einer anderen Seite hin könnte Prills Methode praktischer sich gestalten, wenigstens insoweit sie in seinem „Vesperbüchlein" zur Anwendung kam. In diesem letzteren sind von Seite 91 – 104 die Psalmen angegeben, die an den Sonntagen und den höheren Festen des Jahres genommen werden müssen, zugleich mit Angabe der Singweisen. Hier ist alles notiert, was für die Zusammenstellung der Vesper an einem bestimmten Festtage zu wissen nötig ist. Eins aber ist dabei zu wenig berücksichtigt: daß die liturgische Vesper in einem Flusse, ohne Unterbrechung gesungen werden muß. Wenn zwar auch das Vesperbüchlein Prills für Verhältnisse gedacht ist, in denen ein kleinerer Chor Antiphonen und Hymnen der Vesper vorträgt, so daß die übrigen Beteiligten während dieses Vortrages den nächsten Psalm aufsuchen können, so sind doch die Angaben für dieses Aufsuchen so knapp und wenig, daß schon eine besondere Vertrautheit mit dem Psalmgesange vorausgesetzt werden dürfte, wenn der einzelne sich allein zurechtfinden soll, zumal das Büchlein verhältnismäßig nur wenige Feste aufgenommen hat, die Übung im Vespersingen daher selten trifft.

So wäre z. B. das Aufschlagen des Psalmes 127 erleichtert, wenn am Fronleichnamsfeste neben dem Psalme gleich die Seitenzahl angegeben wäre. Jetzt kommt es leicht vor, daß man erst unter den Psalmen für die Verstorbenen blättert und dann erst unter den unmittelbar vorhergehenden übrigen Psalmen. Und auch hier muß man noch suchen.

Umständlicher ist wohl noch die Aufsuchung der Psalmmelodie. In der Zusammenstellung der Vespern ist nur der Ton und die Schlußkadenz angedeutet. Die meisten Sänger werden hier vorab in der auf den ersten Seiten des Büchleins gedruckten Tabelle nachsehen müssen, welche Zeichen z. B. beim dritten Tone mit der a-Kadenz zu beachten sind. Das dürfte gewiß ein unbequemes Erfordernis sein. Die oben bezeichnete, von neuem vereinfachte Methode ohne Ziffern und Hilfszeichen verlangte dagegen z. B. für den dritten Ton nur die Angabe, daß für die erste Vershälfte der erste, für die zweite Hälfte der zweite fettgedruckte Buchstabe zu beachten sei. Vorausgesetzt ist dabei allein, daß die Psalmmelodie im Gedächtnisse der Sänger sei. Das ist aber eine Forderung, ohne die ein Vespergesang nicht möglich ist. Die separate Ausschreibung der Psalmtöne mit ihren Kadenzen ist darum freilich nicht überflüssig. Aber eine schnelle und bequeme Orientierung wäre mit der vereinfachten Methode notwendig gegeben.

Für Kommunitäten, in denen der Psalmengesang lieber und leichter als anderswo gepflegt wird, dürfte auch die Ausschreibung der Hymnen erwünscht sein.

Eine wertvolle Beigabe besitzt Prills Vesperbüchlein in der deutschen Übersetzung. Hier war offensichtlich das Bestreben leitend, nach Möglichkeit eine wortwörtliche Wiedergabe des lateinischen Textes zu bieten. Die Art und Weise, wie der Herausgeber sich dieser Aufgabe unterzog, verdient wirklich Anerkennung. Denn die Schwierigkeiten einer solchen Übersetzung sind stellenweise nicht gering. Trotzdem ist der deutsche Ausdruck durchgehends gewählt und fließend.

Die wortwörtliche Wiedergabe im Deutschen hat den Vorteil, den Laien mehr oder minder in das Verständnis des lateinischen Textes einzuführen. Ein Nachteil ist damit insofern ver-

[1]) Für den sechsten Ton käme hierbei die in der Vatikana an erster Stelle bezeichnete Singweise in Betracht. Wo man die andere singt, gilt regelmäßig die Silbe vor der zweiten Markierung. Ein Irrtum ist dabei ausgeschlossen, weil diese letztere die Akzentsilbe des sechsten Tones in der Mittelkadenz darstellt.

Digitized by Google

bunden, als das rhythmische Moment in diesen herrlichen Poesien zum Teil ausgeschaltet werden muß. Auch ist die Gefahr vorhanden, daß eine Übersetzung des einzelnen Verses, nicht so sehr des zusammenhängenden Psalmes geboten wird. Beides aber, der rhythmische Wohllaut und eine eng verbundene, logisch zusammenhängende Wiedergabe des ganzen Psalmes sind wohl zwei Punkte, die eine deutsche Übersetzung mehr empfehlen dürften, wenigstens für Institute und Kommunitäten.

Für letztere und überhaupt für Verhältnisse, wo die Allgemeinheit sich am Gesange der Vespern beteiligt, wäre wohl ein kleineres Format der Oktavgröße vorzuziehen. Dadurch würde sich ein solches Büchlein auch im Preise noch um ein Bedeutendes tiefer stellen. Mohrs beliebtes Vesperbüchlein aus dem Verlage von Pustet, Regensburg, dürfte da vorbildlich sein.

Bei diesen Ausführungen hat vor allem das kleine Schwannsche „Vesperbüchlein" vorgelegen, „das für alle Gläubigen bestimmt ist, die der Vesper mit Verständnis beiwohnen wollen". Was von diesem gesagt wurde, besonders bezüglich der Auffindung der Psalmmelodien, darf nicht — es muß das hier eigens unterstrichen werden — auf das größere Schwannsche Vesperbuch übertragen werden. Prill traf in diesem eine Einrichtung, die ein leichtes und sofortiges Erfassen der erforderlichen Psalmmelodie zuläßt. Gerade diese Einrichtung machte das Buch zu der praktischesten Vesperalausgabe, die bis jetzt vorliegt. Dasselbe Verfahren ist auch bei der Sonntagsvesper im „Vesperbüchlein" beobachtet worden. Was oben auszusetzen war, galt für etwa 70 Vespern an höheren Festtagen (d. h. für alle Feste I. und II. cl. des Jahres).

Es ist ein Büchlein in Vorbereitung („Vespertinum"), das eben diese hohen Feste in gleicher Weise wie die Sonntage im Laufe des Kirchenjahres berücksichtigt. Für die Textverteilung kommt die vereinfachte Methode in Anwendung. Im übrigen wird es nach den im Vorstehenden niedergelegten Gedanken bearbeitet. Ein Bestreben ist dabei vor allem leitend: ein praktisches, bequemes Büchlein im Interesse gemeinsamer Beteiligung an dem erhebenden liturgischen Nachmittagsgottesdienste zu bieten.



Alkuins Gedicht über die Pflege der Musik im Frankenland.

Von P. Cölestin Vivell O. S. B., Seckau.

Zwei Männer sind es hauptsächlich, denen das Mittelalter die Pflege der Wissenschaft verdankt: in Italien Cassiodor, im Frankenland Alkuin.

Der gelehrte Ratgeber des Ostgotenkönigs Theoderich und seiner Nachfolger, der klassisch gebildete Römer Cassiodor († 562), suchte den wissenschaftlichen Studien mehr Eingang bei seinen Landsleuten zu verschaffen, indem er den Mönchen seines Klosters eine gründliche Vorbildung zur Pflicht machte und Bücher abschreiben ließ, um die literarischen Werke der Vorzeit vor dem Untergange zu bewahren und deren Benützung einer größeren Zahl lernbegieriger Ordensleute zu ermöglichen. Dadurch wurde er „ein Vorbild für die folgenden Jahrhunderte des Benediktinerordens" (Norden, Antike Kunstprosa II, 669), der sich um jene Zeit über Europa auszubreiten begann.

Ein unsterbliches Verdienst gleicher Art erwarb sich auch der hochgebildete Berater Karls des Großen, Alkuin († 804), der mit Hilfe seines hohen Gönners im Frankenland Bildungsanstalten ins Leben rief, daselbst die altklassischen Studien einführte und auf die christlichen Wissenschaften übertrug. Dadurch brachte er die Geistesbildung, welche schon durch die alten Römer in diese Gegenden gebracht wurde, zu neuer Blüte. „Zeuge hievon ist der Benediktinerorden, dessen Mitglieder durch gelehrte Tätigkeit berühmt wurden." (Norden II, 693.)

Die wissenschaftlichen Fächer teilte Alkuin in die drei Verzweigungen der Philosophie ein, nämlich in die Sittenlehre, Naturlehre und Denklehre. Die Naturlehre umfaßte die vier Fächer: Zahlenlehre, Tonlehre, Messungslehre und Sternkunde, nebst den Nebenfächern: Sterndeutung, Mechanik und Heilkunde. (Gerb. I, 26.)

Philosophia

Ethica, Physica, Logica

Arithmetica, Musica, Geometria, Astronomia
(Astrologia, Mechanica, Medicina)

Digitized by Google

Dieselbe Einteilung hat auch Aurelian v. Reome: Nam philosophiam in tres partes distinguere maluerunt, id est: physicam, ethicam, logicam, quae latine dicuntur naturalis, moralis, rationalis. Naturalis autem disciplina quatuor traditur artibus, id est: arithmetica, geometrica, musica, astronomia (l. c. 41a).

Die Musik verzweigte sich in drei Fächer: Melodik, Rhythmik und Metrik; hierüber spricht sich Alkuin in einem Gedichte an Karl den Großen genauer aus: „Der Lehrer Sulpitius zieht jugendliche Scharen an sich, um sie anzuleiten und zu lehren, damit sie nicht im Akzentgesang irren. Ein zweiter Idithum unterweist er die Knaben in der heiligen Melodie, damit sie die schönen Tongebilde mit wohlklingender Stimme singen und damit sie lernen, aus wieviel Versfüßen, aus welchen Zahlverhältnissen (der Tonintervalle) und aus welchem Rhythmus die Musikwissenschaft bestehe." (Carmen 228, De studiis in aula regia.)

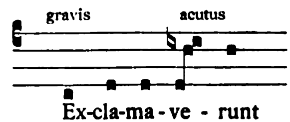
Candida Sulpitius post se trahit agmina lector,
Hos regat et doceat, certis ne accentibus errent.
Instituit pueros Idithum modulamine sacro,
Utque sonos dulces decantent voce sonora,
Quot pedibus, numeris, rhythmo stat musica discant.

(Migne P. L. 101, 781; Ambros, Geschichte der Musik II, 93, A. 1; P. Wagner, Neumenkunde, II. Aufl., S. 378.)

Im ersten Verse dieses Gedichtes erwähnt Alkuin die Gründung der Sängerknaben-Schule durch Sulpitius, im zweiten Verse die Unterweisung im Gesange der Rezitative (Lesung und Psalmodie), im dritten und vierten die Anleitung zum Gesange der Melodie. Nach diesem praktischen Musikunterricht geht er im fünften Vers über zum theoretischen, welcher im sog. Trivium (etwa in unserem Obergymnasium) gelehrt wurde, nämlich zur Musikwissenschaft, welche unter dem Allgemeinbegriff „Musica" im Altertum und Mittelalter die Melodik, Rhythmik und Metrik umfaßte. Die Gruppierung der drei Fächer unter die Musikwissenschaft wird z. B. von Isidor in Sent. de musica c. IV bezeugt: „Die Musik hat drei Fächer: die Harmonie (Melodik), Rhythmik und Metrik. Die Melodik unterscheidet die hohen Töne von den tiefen. Die Rhythmik handelt über die gute und schlechte Verbindung der Töne mit dem Text. Die Metrik lehrt die Zeitmaße der verschiedenen Metren, z. B. des heroischen, jambischen, elegischen usw. Vgl. Cassiodor Instit. mus. 5: Musicae partes sunt tres, nam vel est illa harmonica vel rhythmica vel metrica. Harmonica scientia est musica quae discernit in sonis acutum et grave.[1]) Rhythmica est quae requirit in concursione verborum, utrum bene sonus an male cohaereat. Metrica est quae mensuras diversorum metrorum probabili ratione cognoscit, ut verbi gratia heroicum, iambicum, elegiacum et cetera. (Gerb. I, 16a.)

Mit anderen Worten, aber in demselben Sinne teilt auch Boetius die Musikwissenschaft ein in Melodie, Rhythmus und Metrik: „Der also ist ein Musikgelehrter, welcher die Fähigkeit besitzt, im Einklang mit Theorie und Verhältnis in der Musik zu urteilen über die Tonarten und Rhythmen, über die Geschlechter[2]) der Gesänge und deren Vermischung und anderes der Art, worüber später mehr, sowie über die Dichtungen der Poeten. (Mus. I, c. 34.) Isque est musicus cui adest facultas, secundum speculationem rationemve propositam ac musicae convenientem de modis ac rhythmis deque generibus cantilenarum ac de permixtionibus ac de omnibus de quibus posterius explicandum est, ac de poetarum carminibus iudicandi. (ed. Friedlein, 225, 11.)

Im obigen Gedicht hat Alkuin die Reihenfolge der drei Nebenfächer der Musikwissenschaft wegen des Versmaßes umgestellt in Metrik, Melodik, Rhythmik. Unter „pedibus" versteht er nämlich die Metrik und unter „numeris" die Zahlen der Tonverhältnisse, wie er selbst sagt:



[1]) Daß mit „Harmonica" die Melodik gemeint ist, bezeugt auch Aurelian, indem er bei der Begriffsbestimmung der Harmonica den Unterschied zwischen Hochton und Tiefton an dem Notenbeispiel der Antiphon „Exclamaverunt" erklärt. Die Silbe „Ex" habe den Tiefton, die Silben „clamaverunt" aber den Hochton:
Harmonica est quae discernit in sonis acutum et gravem accentum; ut est haec Ant. Exclamaverunt ad te Domine. „Ex" gravis accentus, „clamaverunt" acutus accentus est. (Gerb. I, 33b.)

[2]) Die Lehre von dem enharmonischen und chromatischen Tongeschlecht bildete, wie die Metrik, das ganze Mittelalter hindurch einen Unterrichtsgegenstand, obgleich sie, von einigen Ausnahmen abgesehen, schon längst außer Brauch gekommen waren.

Digitized by Google

Musica est disciplina quae de numeris loquitur qui inveniuntur in sonis. (Gerb. I, 26.) Numeri heißen zwar auch die Zahlenverhältnisse der Versfüße und der rhythmischen Akzentfüße usw.; aber da die Metrik und Rhythmik mit „pedibus" und mit „rhythmo" schon genannt sind, kann „numeri" sich nur auf die noch ausstehende Melodik (harmonica) beziehen, deren Tonabstände (intervalla, consonantiae, symphoniae, modi etc.) mit Hilfe der Zahlenlehre gemessen wurden, nach dem Zeugnis des heiligen Kirchenlehrers und Bischofs Isidor von Sevilla: Sunt numeri qui consonantias creant (Gerb. I, 25a) und des Römers Boetius († 524), dessen Werk dem Mittelalter als Quelle diente: „Aber auch die musikalische Melodie wird mit den Namen der Zahlen bezeichnet, und dasselbe kann auch in der Geometrie geschehen. Die Quart, die Quint und die Oktav werden nämlich mit den oben erwähnten Zahlen (3 : 4, 2 : 3, 1 : 2) benannt." Sed etiam ea ipsa musica modulatio numerorum nominibus adnotatur, et idem in hac evenire potest quod in geometria praedictum est. Diatessaron enim et diapente et diapason ab antecedentis numeri nominibus nuncupantur. (Arithm. I, 1, ed. Fr. 11, 10.) Boetius und seine griechischen Vorgänger suchten eben das Wesen der Musik aus der physikalischen und mathematischen Natur des Tones zu ergründen: je zahlreicher in einem bestimmten Zeitabschnitt die Schläge sind, durch welche die Luft erschüttert wird, mit anderen Worten je schneller die Schwingungen der Tonwellen erfolgen, desto höher erklingen die Töne.

Im letzten Verse des obigen Gedichtes zählt daher Alkuin die drei Nebenfächer der Musikwissenschaft, die Melodik, Rhythmik und Metrik, auf, welche in der Studienanstalt Karls des Großen das Trivium ausmachten. Da, wie oben bemerkt, Alkuin die antiken Künste und Wissenschaften den christlichen Verhältnissen anzupassen suchte, mußten auch alte Klassiker an der Hofschule gelesen und zu diesem Zweck die Metrik gelehrt werden. Fern stand ihm aber die Absicht, die Metrik auch in die allgemeine Praxis und gar in den Gesang einzuführen; denn gegen den Strom konnte und wollte er nicht schwimmen.

War ja doch schon die antike Welt, wie Ambros (Geschichte der Musik II, 61) sagt, mit der streng metrischen Messung des Gesanges in Verlegenheit gekommen, und die Musiker hatten sich im Namen der unabweisbaren Bedürfnisse ihrer Kunst gegen die abstrakten Diktate der Metriker empört. Treffend sagt K. Ch. Fr. Krause über den gregorianischen Gesang: „Der erste Schritt war die Befreiung der Melodie von den Fesseln der Prosodie.[1]) — Es bildete sich in der lateinischen Kirche der langsame (?), einfache, unisone Choralgesang, zwar anfangs auch mit Abwechslung langer und kurzer Töne, aber nur mit Beobachtung der Länge und Kürze der vorletzten Silbe jedes Wortes, übereinstimmig mit unserer Art, das Latein auszusprechen."

Für die natürliche Empfindung ist zunächst die Unterscheidung der beiden Hauptmomente, der Arsis und Thesis, folglich die zweizeitige Bewegung ohne Unterscheidung quantitierender Länge und Kürze das angemessene. „Was sogleich in die Sinne fällt, sagt ein neuerer Schriftsteller, daß nämlich der akzentuierte Gesang, der sich in Hauptmomenten bewegt, weit mehr geeignet ist, von großen Volksmassen gesungen zu werden als der quantitierende, weil jener ungebildeten Stimmen zu Hilfe kommt, die sich bloß dem kunstlosen Naturgefühl von Arsis und Thesis zu überlassen brauchen, und überdies große Tonmassen sich allezeit anständiger und würdevoller in gleichen Zeiträumen fortbewegen als in ungleichzeitigen." Als späterhin mit dem 12. und 13. Jahrhundert die Mensural- oder Figuralmusik aufkam, welche auf einer aufs genaueste bestimmten Dauer der Notenwerte durch Notengestalt und beigesetzte Zeichen beruhte und die Quantitäten langer und kurzer Noten(-Werte) gegeneinander regelte und ausglich und sich dem Gregorianischen cantus planus, der nie eine so mathematisch genaue Tonmessung gekannt hatte, gegenüberstellte, wurde die strenge Gleichdauer des cantus planus in allen einzelnen Noten zum wesentlichen unterscheidenden Merkmal desselben und zur Regel erhoben (Elias Salomon, Scient. art. mus. V) und Franchinus Gafor selbst schreibt es auf Rechnung der Musiker (nicht des heiligen Gregorius), daß „sie seine Noten in gleichmäßig langer Dauer geordnet haben". Die eigentliche Bedeutung der Gleichdauer der Bewegung des gregorianischen Gesanges liegt aber nicht in dem taktmäßigen, gleichlangen Aushalten jeder Note, sondern (im Gegensatz gegen die metrischen, d. i. die prosodische Eigenschaft jeder Silbe zur Geltung bringenden Gesänge) darin, daß an sich alle Silben ohne Rücksicht auf Prosodie für völlig gleichbedeutend,

---

[1]) Im IV. Jahrhundert vgl. „Der oratorische Rhythmus", Gregoriusblatt 1912, Januar, S. 1 ff.; und Vivell „Der gregorianische Gesang" 1904, S. 74 ff.

Digitized by Google

für isometrisch genommen werden und daher nach den Bedürfnissen des Rhythmus die prosodisch lange Silbe auch in der Geltung einer kurzen genommen werden kann und umgekehrt und bloß die Gesetze der natürlichen Deklamation zu berücksichtigen sind (Ambros S. 60), gleichviel ob die Silben eine Punktnote oder eine Virga über sich haben.

Wenn die Musikschriftsteller von einer annähernden Gleichheit der Notenwerte des einstimmigen Chorals reden, so wollten sie damit nicht eine Verschiedenheit der Tondauer in Abrede stellen; denn sie sprechen des öfteren einerseits von einer Semivocalis der liqueszierenden Note und anderseits von einer Tremula der Quilisma-Note, von einer verlängerten Vibration des Strophicus, des Pressus, der Synkope, sowie von dreierlei Zeitwerten der ganzen, der halben und der Viertels-Pause. Wenn wir nun zu diesen kleineren und größeren Zeitunterschieden der Ziernoten und Schlußdehnungen auch noch die kleineren Unterschiede der natürlichen Deklamation und der sanktgallischen Romanus-Zeichen und -Buchstaben (c t m) hinzunehmen, so besitzt der gregorianische Gesang eine große Mannigfaltigkeit rhythmischer Werte, wie Aribo sagt: Antiquitus fuit magna circumspectio non solum cantus inventoribus, sed etiam ipsis cantoribus, ut quilibet proportionaliter et invenirent et canerent. (Gerb. II, 227a.)

Die Metrik, welche Alkuin oben als einen Bestandteil der Musikwissenschaft bezeichnete, hat daher nichts zu schaffen mit der gregorianischen Melodie, sondern nur mit altklassischen Liedern, deren „metrische Messung aber schon die antiken Musiker derart in Verlegenheit brachte, daß sie sich im Namen der unabweisbaren Bedürfnisse ihrer Kunst gegen die abstrakten Diktate der Metriker empörten". (Siehe oben Ambros.)



Nochmals das Ave maris stella.
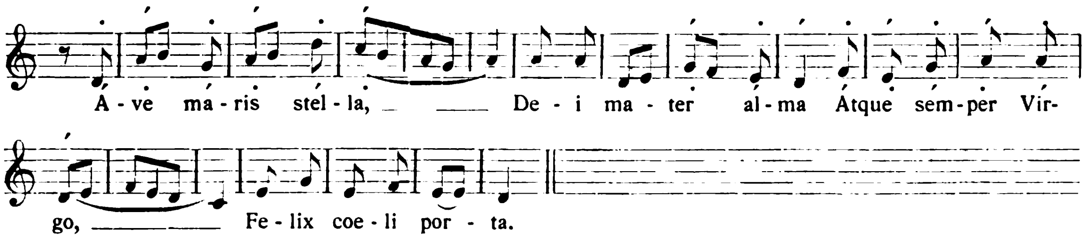
Eine Erwiderung von Ludwig Bonvin S. J. Buffalo N. Y.

Im Cäcilienvereinsorgan 1914, Nr. 2, S. 31, hat P. J. W. Doll S. V. D. Bezug genommen auf einige meiner Ausführungen bezüglich des Hymnus Ave maris stella in Musica sacra 1911, Heft 12. Zur Klärung des Gegenstandes scheinen einige Bemerkungen des Nutzens nicht zu entbehren.

Zunächst läuft der Leser des Dollschen Artikels Gefahr, die Ansicht zu gewinnen, die von P. Doll wiedergegebene Melodiebearbeitung aus meiner Feder sei von mensuralistischer, bezw. meiner Seite als die eigentliche und ursprüngliche Rhythmisierung der Melodie hingestellt. Das entspräche nicht den Tatsachen, habe ich doch im oben erwähnten Aufsatz wörtlich geschrieben: „Selbstverständlich will übrigens obige Rhythmisierung der beiden Melodien nicht als die ursprüngliche angesprochen werden." Was aber bezweckte ich dann mit dieser Rhythmisierung? Ich hatte Dechevrens' Erklärung der Tatsache aufgegriffen, daß so manche vergebliche Versuche gemacht wurden, eine zufriedenstellende rhythmische Verbindung der Melodie und des Textes des Ave maris stella herzustellen; nämlich weil die jambische Melodie nicht für den trochäischen Hymnentext geschaffen worden ist. Jambus (◡—) und Trochäus (—◡) sind rhythmische Gegensätze, die miteinander nicht harmonieren können. Versuche, wie die solesmistischen, welche der Melodie ihren jambischen Charakter belassen, können hier also zu keinem befriedigenden Ergebnis führen; Gesang ist eben ein aus Melodie und Text harmonisch und einheitlich gestaltetes Ganzes und muß das sein. Ich hatte dann nebenbei bemerkt — dadurch einen Vorzug des Mensuralismus, d. h. der Ordnung verschiedenartiger und proportionaler Notendauer, hervorhebend —, daß, was im System des Notengleichwertes nicht gelingen will, dem Mensuralismus ein leichtes ist, und habe zum Beweis hiefür dem trochäischen Text entsprechend die Melodie in proportionell langen und kurzen Noten trochäisch umrhythmisiert; also nur als Schuldemonstration ohne Rücksicht auf den vom Komponisten beabsichtigten Rhythmus; auch wurde dabei auf Schönheit und Wert zunächst nicht geachtet, obwohl meines Erachtens die derart rhythmisch umgestaltete Melodie sich ganz gut sehen lassen darf und jedenfalls dem Feingefühl für harmonische Text- und Musikverbindung viel mehr entspricht, als z. B. folgende

Digitized by Google

Einrichtung der beiden Solesmisten Giulio Bas und Dr. H. T. Henry in „Church Music“ Bd. II, Nr. 1 und 2 (ʼ = betont, · = unbetont):



Es wurden hier nach dem Vorgang G. Bas' in „Church Music“ Striche durch das Notensystem gezogen, um die rhythmischen Zwei- und Dreiteiligkeiten klarer zu veranschaulichen. Wenn also, wie P. Doll in seinem Artikel sagt, „nach benediktinischer Praxis die rhythmische Betonung jedesmal auf der ersten Note von zwei- bezw. dreiteiligen Notengruppierungen liegt“, so sieht jeder sofort ein, wie sich hier Text- und Melodiebetonungen fast beständig widersprechen.

P. Doll meint, jeder Choralist werde meine Rhythmisierung als eine Verstümmelung empfinden. Da irrt er sich gewiß; denn Verstümmelung bedeutet ein Abschneiden eines notwendigen Gliedes; mein Musikbeispiel hat aber kein einziges Melodieglied und keine einzige Note vom Melodiekörper abgetrennt; letzterer hat darin zudem organisch-rhythmische Entwickelung gewonnen. Wie könnte da jemand oder gar jeder eine Verstümmelung entdecken?

P. Doll scheint dann zu bezweifeln, daß Dechevrens[1]) mit Recht von einer zugunsten der sechssilbigen Verse des Ave maris stella verübten Verstümmelung der ursprünglich auf achtsilbige Verse berechneten Melodie spricht. Ein Vergleich der gegenwärtigen Ave maris stella-Melodie mit der von P. Dechevrens mitgeteilten zeigt jedoch auf den ersten Blick, daß erstere am Schlusse der Musik des zweiten Verses eine Amputation eines Gliedes von zwei Noten und gegen Schluß des letzten Verses eine andere Amputation eines drei Noten enthaltenden Gliedes aufweist; in den andern Versen behalf sich der Bearbeiter bei der geringeren Silbenzahl des neuen Textes dadurch, daß er die bekannten etwas auffälligen Melismen (stella, Virgo) herstellte.

Zur Verhütung eines schon mehrmals erwähnten Mißverständnisses möchte ich auf einen weiteren Punkt aufmerksam machen. Namentlich bei solchen, die in unserem liturgischen Musikschatz die verschiedenen Rhythmusarten (den griechisch-römischen Rhythmus der kursushaltigen Gesänge, besonders aber der [zumal] ältern Hymnen, und den eigentlichen gregorianischen Rhythmus der Gradualgesänge 2c.) nicht unterscheiden, könnte beim Anblick des $^2/_4$-Taktes, den mein Schulbeispiel aufweist und den P. Doll zu beachten bittet, die Märe wieder aufleben, daß die Mensuralisten den Choral als ursprünglich in (modernen) Takten komponiert annehmen. Ich wiederhole hier, daß wir im Gegenteil trotz der daktylischen, trochäischen und anderen Füße, von denen die gregorianischen Autoren sprechen, bei denselben nicht an regelmäßige Takte in modernem Sinne glauben, es sei denn, daß man annehmen wollte, die alten gregorianischen Komponisten hätten bewußterweise fortwährend wechselnde Taktarten geschrieben.

Aber ich habe doch in meinem Musica sacra-Artikel das Ave maris stella im $^2/_4$-Takt geschrieben! Nun ja, um eben in meiner Demonstration die Umwandlung der jambischen Melodie in eine trochäische ganz bestimmt zu fixieren und zu veranschaulichen. Über den rhythmischen Vortrag der spätmittelalterlichen Hymnen möchte ich vorläufig keine Meinung äußern; was aber die ältern betrifft, so halte ich die von Dechevrens in „Du rythme dans l'hymnographie latine“ und in „Composition musicale et Composition litteraire à propos du chant grégorien“ ausgesprochene Ansicht für die wahrscheinlichste und natürlichste, nämlich, daß diese Hymnen die Rhythmusart ihres poetischen Textes mensuralistisch einhielten

[1]) Die Worte, auf die P. Doll sich hier bezieht, sind in der Tat P. Dechevrens' Worte, nicht die meinigen. Der Setzer meines Artikels hat nämlich das zweite Anführungszeichen, das in meinem Manuskript erst nach dem Musikbeispiel stand, irrigerweise viel früher gesetzt.

Digitized by Google

und dies auch dann noch taten, als die Texte nur mehr Akzentpoesie waren; wie wir auch heutzutage unsere auf Akzentrhythmus gegründeten deutschen Verse in der Musik „metrisch" behandeln. Auch in diesem Sinne dürfte mein von P. Doll beanstandeter Satz: „Nichts steht im Wege, Hymnenmelodien, die dem Rhythmus ihres Textes folgen, in isometrischen Takten darzustellen," richtig sein. In meinem Artikel aber lag das Gewicht auf dem Nebensatz: „die dem Rhythmus ihres Textes folgen"; und so aufgefaßt muß der Satz meines Erachtens jedem einleuchten: da nämlich das Versmaß des Textes isometrisch ist und die Melodie, in der Voraussetzung, diesem Textrhythmus folgt, so ist sie selbst isometrisch und kann also getrost graphisch isometrisch dargestellt werden. P. Doll ruft aus: „Doch, dem steht sehr viel im Wege! Warum denn ein solches Lied halb nach dem 13. und halb nach dem 20. Jahrhundert singen?" Nun, mein Beispiel war ja dem Zweck meines Artikels entsprechend gar nicht für ein praktisches Singen bestimmt, obwohl es, meines Erachtens, dazu ganz geeignet wäre. Übrigens hat man auch im 13. Jahrhundert, wenigstens in der sogen. ars nova isometrisch gesungen.

P. Doll zitiert Dr. Wagner:[1]) die (nach dem Rhythmusverlust aufgekommenen) Noten der Quadratschrift seien rhythmisch indifferent, sie stellten Einheiten dar, die rhythmisch gleich sind. Das haben auch die Mensuralisten der Dechevrensschen Schule stets anerkannt. Es ist aber irrig, daraus zu schließen, nun sei das Rhythmusproblem des Ave maris stella gelöst, nun sei keine Frage mehr, in welchem Rhythmus unser Hymnus zu singen sei, und auszurufen: „Und doch zitiert L. Bonvin (aus Dechevrens): ‚Umsonst versucht man für dieselbe einen passenden Rhythmus zu finden; sie widersetzt sich durchaus einem solchen Vorhaben'". Auch wer sich unbekümmert um das Rhythmusprinzip und die Absichten der Komponisten mit dem Gleichmaß der Noten begnügt, wird hier vor das Problem des speziellen Rhythmus der Ave maris stella-Melodie gestellt: ist's ein jambischer, ein trochäischer ꝛc.? Es müssen Kraftakzente in die Melodie kommen, und diese Akzente bewirken einen Rhythmus, ob, wenn allein wirkend, einen der Natur der Musik und ihrer Fähigkeit wirklich vollentsprechenden, das sei hier des näheren nicht untersucht.[2]) Die Akzente können natürlich nicht willkürlich angebracht werden, die Melodie selbst muß sie nahelegen. Und bei dieser Prüfung wird der natürliche rhythmische Sinn den jambischen Charakter der Melodie sofort herausfühlen. Das Gleichmaß der Noten läßt denselben zwar nicht in so starkem Grade hervortreten, wie es proportionell lange und kurze Töne täten, aber es tut dies immerhin klar und deutlich genug, um dem Musiker das Peinliche des Widerstreites des Rhythmus der Melodie mit dem des Textes empfinden zu lassen. Daher denn auch die vielen diesbezüglichen Diskussionen, welche das Ave maris stella schon hervorgerufen hat.

P. Doll schließt seinen Artikel mit den Worten: „Wie kommt es doch, daß hochverehrte Autoritäten auf polyphonem Gebiete ganz zu versagen scheinen, wenn sie nach ihrem Geschmacke über gregorianische Kunst reden?" Irre ich mich, wenn ich hinter diesen Worten den schon des öftern vernommenen Gedanken vermute, daß nur solche Musiker, die ausschließlich und im Chorgebet den gregorianischen Gesang pflegen, in der gregorianischen Frage eigentlich mitreden können, daß nur aus gewissen Kreisen Vollwertiges und Stichhaltiges über Choral zu erwarten sei? Ist der Choral etwa eine esoterische Kunst, eine Art Geheimsprache, deren Schlüssel nur Bundeseingeweihte haben? Wie könnte da der Heilige Vater den Wunsch äußern, daß alle Kirchenchöre den Choral pflegen, ja daß selbst die Gesamtgemeinde daran sich beteilige? Wäre es nicht auch denkbar, daß die ausschließliche Pflege einer einzigen Musikart den Gesichtskreis etwas einengt und z. B. leicht manches, was nicht mit dem stets und allein Geübten und Geglaubten übereinstimmt, von

[1]) Dr. Wagner sagt übrigens nicht alles, was ihn P. Dolls Artikel sagen läßt. Auch P. Doll hat seinen gänsefüßchenverschiebenden Setzer gefunden.

[2]) Es sei diesbezüglich wenigstens die Ansicht des heiligen Augustinus erwähnt, der sagt, die gesetzmäßige Tonabmessung sei der Natur der Musik eigen und letztere, wenn sie mit Worten in Verbindung tritt, messe die Textsilben schließlich nach ihren eigenen Maßen. Und daß er hier nicht etwa ein Abmessen der Töne in deren Gleichdauer, sondern vielmehr eine Abmessung nach Längen und Kürzen versteht, geht daraus hervor, daß er sagt, es komme der Musik als solcher nur darauf an, daß sie Längen und Kürzen über den Textsilben erhalte und sie bekümmere sich wenig darum, ob sie einen langen Ton auf eine kurze Textsilbe setze, sie komme ja als Musik doch auf ihre Rechnung. (Vgl. Augustinus, De Musica 2, 1 [Migne 32, coll. 1099].)

Digitized by Google

vornherein als unberechtigt erscheinen lassen kann? Ähnlich hat schon mancher, der von Jugend auf lange Jahre hindurch ein deutsches Kirchenlied stets in verschnörkelter Form hörte, später, als er es einmal in edlerer Gestalt vernahm, dies im ersten Augenblick unangenehm empfunden. Sollte nicht die Beschäftigung mit der Gesamtmusik geeignet sein, den Blick zu erweitern? Und wenn Polyphoniker etwa ihr Leben lang, zuerst als Chorsänger, später als Dirigenten, Choral betrieben, sich seit den Choralwirren mehrere Jahre intensiv mit all den einschlägigen Fragen beschäftigt, sich all die wichtigsten diesbezüglichen Werke und Zeitschriften beider Richtungen verschafft haben, um sie genau zu prüfen, und zwar in der aufrichtigen Absicht, die Wahrheit zu finden und anzunehmen, wo immer sie sich befindet, möge sie mit bisher Verteidigtem übereinstimmen oder nicht, und wenn sie ferner, um die Lehren beider Richtungen zu kontrollieren, die Mühe nicht scheuten, die Urquellen, d. h. die Neumenkodizes, bezw. deren photographische Wiedergaben, und die alten gregorianischen Autoren zu studieren, sollten dann solche Polyphoniker wirklich nicht ein beachtenswertes Wort in der Choralfrage mitsprechen können?



Lehrplan für den Gesangunterricht in den preußischen Volksschulen.[1]

Allgemeines Lehrziel.

Der Gesangunterricht hat die Aufgabe, die Lust zum Singen und die Freude am deutschen Volkslied wie an edler Musik überhaupt zu wecken, die Gemütsbildung zu fördern, die Stimme und das musikalische Gehör zu bilden, einen Schatz wertvoller geistlicher und weltlicher Lieder sicher einzuprägen und die Kinder zu gesanglicher Betätigung im späteren kirchlichen und bürgerlichen Leben vorzubereiten.

Methodische Bemerkungen.

Der Schwerpunkt des Gesangunterrichtes liegt in den Liedern, die von den Kindern schön, bewußt und selbständig gesungen werden sollen.

Dazu sind gewisse Übungen erforderlich, die jedoch in möglichst enge Beziehungen zu den Liedern zu setzen sind.

Die Übungen bestehen: a) in Atmungs-, b) in Stimmbildungs- (Ton- und Lautbildungs-), c) in Treff-, d) in rhythmischen, e) in Gehör- und f) in dynamischen Übungen.

Bei den Atmungsübungen ist auf tiefes Einatmen (vereinigtes Zwerchfell- und Flankenatmen), Halten des Atems und langsames, gleichmäßiges Ausatmen zu achten.

Übungen zur Erzielung eines schönen Tones (Stimmbildungsübungen) sind zu Beginn jeder Gesangstunde vorzunehmen. Besonders sind der leise Stimmeinsatz und der weiche Ton zu pflegen, die Kopfstimme zu bilden und auf den Registerausgleich hinzuwirken. Überlautes Singen ist unter allen Umständen zu vermeiden.

Zur Schonung des jugendlichen Stimmorgans dürfen die Stimmgrenzen nicht überschritten werden. Der Stimmumfang ist nach der Höhe und Tiefe allmählich und vorsichtig zu erweitern. Es ist wünschenswert, daß der Lehrer die Stimmentwicklung seiner Schüler etwa zweimal im Jahre durch eine Umfangprüfung feststellt. Um die Stimme vor Ermüdung zu schützen, muß in jeder Gesangstunde ein Wechsel von Einzel-, Gruppen- und Klassengesang eintreten.

Kinder, die sich im Stimmwechsel befinden, sind vom Singen, aber nicht vom Gesangunterricht zu befreien.

[1]) Wir bringen einstweilen diesen wichtigen neuen Erlaß zur Kenntnis unserer Leser. Auf seine Tragweite gedenken wir in Bälde zurückzukommen. Anmerkung der Schriftleitung.

Digitized by Google

Die gesanglichen Lautbildungsübungen, die durch sprachliche vorzubereiten sind, haben die reine, dialektfreie Aussprache der Vokale und die phonetisch richtige Bildung der Konsonanten zu erstreben; dabei ist auf lebhafte Lippentätigkeit und richtige Zungenlage sowie auf lockere Bewegung des Unterkiefers zu halten.

Die Treffübungen sind in methodischer Stufenfolge und unter ausschließlicher Verwendung der Note vorzunehmen. Die Notierung erfolgt anfangs in C-dur, das Singen jedoch in einer der Stimmlage der Kinder entsprechenden Tonhöhe, und zwar auf die deutschen Notennamen, auf geeignete deutsche Silben, die aber nicht zu ständiger Bezeichnung bestimmter Tonhöhen oder Tonstufen werden dürfen, auf Wörter und der kindlichen Anschauung entsprechende Reime und kleine Sätze. (Der ausschließliche oder vorwiegende Gebrauch der Silbe „la" ist im Interesse der Tonbildung zu unterlassen.)

Durch besondere rhythmische Übungen ist das Taktgefühl der Kinder zu entwickeln und der Rhythmus der Lieder vorzubereiten; dabei ist es von Wichtigkeit, daß die Kinder auch selbst taktieren.

Treff- und rhythmische Übungen werden mit Gehörübungen verknüpft. Hierbei empfiehlt es sich, das Gehörte niederschreiben und einfache Musikdiktate anfertigen zu lassen.

Sobald die Kinder zum ausreichenden Verständnis der Note gebracht worden sind, dürfen die Lieder nicht mehr mechanisch nach dem Gehöre eingeprägt werden. Das verständnislose Nachsingen einer vom Lehrer vor- oder mitgespielten, vor- oder mitgesungenen Melodie ist untersagt. Jedoch wird im Gesangunterricht das mustergültige Vorsingen des Lehrers immer von großer Bedeutung sein, besonders da, wo es sich um schöne Tonbildung, richtige Atmung und Phrasierung oder guten Vortrag handelt.

Auf allen Stufen sind der einstimmige Gesang, das Einzelsingen und das selbständige Anstimmen der Lieder durch die Kinder zu pflegen.

Bei dem mehrstimmigen Gesange der Volkslieder ist die Melodie von allen Kindern zu lernen und in einer Tonhöhe zu singen, die der durchschnittlichen Stimmlage der Gesangklasse angepaßt ist. Volkslieder sind vorwiegend ein- und zweistimmig, Choräle in der Regel nur einstimmig zu singen.

Vor dem Singen des Liedes ist sein Inhalt durch ein kurzes Stimmungsbild dem Verständnis und dem Gemüte der Kinder nahezubringen, damit es mit innerer Teilnahme gesungen werden kann; jedoch darf darunter, namentlich bei Volksliedern, der schlichte, ungekünstelte Vortrag nicht leiden. Auch ist darauf zu achten, daß durch richtiges Atmen sowohl Text als Melodie sinngemäß gegliedert werden.

Die Behandlung und Einprägung der schwierigen Liedertexte gehört zu den Aufgaben des deutschen und des Religionsunterrichtes.

In jeder Schule ist für die einzelnen Klassen ein Kanon von Liedern festzusetzen, wobei die vaterländischen Gedenktage, die kirchlichen Feste und die Jahreszeiten zu beachten sind. Die Gesamtzahl der festgelegten weltlichen Lieder und Choräle soll je dreißig nicht übersteigen. Diese Lieder sind von den Kindern vollständig frei vorzutragen.

Außer den Kanonliedern müssen noch andere Lieder gesungen werden, deren Wahl dem Lehrer überlassen bleibt; aber auch hier muß das Volkslied im Vordergrund stehen.

Der für jede Klasse festgesetzte Übungsstoff ist auf den folgenden Stufen zu wiederholen, desgleichen die Kirchenlieder und diejenigen Volkslieder, die für das spätere Leben dauernden Wert haben.

Die Choräle werden nach Text und Melodie so geübt, wie sie von der Kirchenbehörde vorgeschrieben sind.

Bei der Verbindung des Singens mit dem Turnen ist aus gesundheitlichen Rücksichten Vorsicht geboten, besonders in geschlossenen Räumen.

Für die Hand des Schülers ist ein methodisch angelegtes Liederbuch notwendig. Liederbücher ohne Noten sind nicht gestattet. Für den Klassenunterricht ist die Benutzung geeigneter Lehrmittel zu empfehlen.

Digitized by Google

Lehrstoff für ein- und zweiklassige Volksschulen.

Unterstufe (1. und 2. Schuljahr): Singen nach dem Gehöre, wodurch das bewußte Singen allmählich vorbereitet wird. Einfache Ton- und Lautbildungsübungen. Auffassen der Töne nach Zahl, Höhe, Dauer und Stärke. Einfache rhythmische Übungen, verbunden mit Zählen, Taktieren und Marschieren. Einige Spiel-, Kinder- und Kirchenlieder.

Mittel- und Oberstufe (3. bis 8. Schuljahr): Ton- und Lautbildungsübungen. Singen nach Noten. Treffübungen in C-, G-, F-dur und in der Moll-Reihe. Rhythmische Übungen in den gebräuchlichsten Taktarten, Gehörübungen. Die wichtigsten Vortragszeichen. Der zweistimmige Gesang, wenn das erforderliche Stimmaterial vorhanden ist. Volks- und Kirchenlieder und für die evangelischen Schulen die liturgischen Gesänge.

Lehrstoff für Volksschulen mit drei aufsteigenden Klassen.

Unterstufe: Lehrstoff wie in der Unterstufe der ein- und zweiklassigen Volksschule.

Mittelstufe: Ton- und Lautbildungsübungen. Singen nach Noten. Tonische, rhythmische und Gehörübungen in C-, G- und F-dur. Die wichtigsten Vortragszeichen. Einführung in den zweistimmigen Gesang. Volks- und Kirchenlieder.

Oberstufe: Ton- und Lautbildungsübungen. Tonische, rhythmische und Gehörübungen in D-, B-dur und in der Moll-Reihe. Volks- und Kirchenlieder und für die evangelischen Schulen die liturgischen Gesänge. Bei besonders günstigen Schulverhältnissen können auch A- und Es-dur behandelt und ebenso kann der dreistimmige Gesang gepflegt werden.

Lehrstoff für Volksschulen mit vier bis acht aufsteigenden Klassen.

Unterstufe: 1. Schuljahr: Lehrstoff wie in der Unterstufe der Volksschule mit drei aufsteigenden Klassen.

2. und gegebenenfalls 3. Schuljahr: Ton- und Lautbildungsübungen. Singen nach Noten, das im 2. Schuljahr beginnt. C-dur: kleine Tonreihen, die Tonleiter, der Dreiklang auf der ersten Stufe mit seinen Umkehrungen und Umstellungen. Die ganze, halbe, Viertel-, Achtel-Note und die gleichwertigen Pausen; die punktierte halbe Note. Der $^2/_4$, $^3/_4$ und $^4/_4$ Takt. Auftakt. Treff-, rhythmische und Gehör-Übungen. Spiel-, Kinder-, Volks- und Kirchenlieder.

Mittelstufe: Ton- und Lautbildungsübungen. C-dur: die Dreiklänge auf der IV. und V. Stufe mit ihren Umkehrungen und Umstellungen, Verbindung der Hauptdreiklänge. Bestimmung und Bezeichnung der Intervalle. Bau der Dur-Tonleiter. Unterscheiden und Singen ganzer und halber Tonstufen. G- und F-dur. Die Hauptdreiklänge und ihre Verbindungen. Leiterfremde Töne. Die punktierte Viertel- und Achtel-Note; die Sechzehntel-Note und die Sechzehntel-Pause. Der $^3/_8$ und $^6/_8$ Takt. Treff-, rhythmische und Gehör-Übungen. Der zweistimmige Gesang. Die wichtigsten Vortragszeichen. Volks- und Kirchenlieder.

Oberstufe: Ton- und Lautbildungsübungen. D-, B-, A- und Es-dur. Die Moll-Tonleiter. Die Hauptdreiklänge und ihre Verbindungen. Der Vierklang auf der V. Stufe (Dominantseptimen-Akkord). Treff-, rhythmische und Gehörübungen. Der dreistimmige Gesang. Volks- und Kirchenlieder, einige volkstümliche Kunstgesänge und für die evangelischen Schulen die liturgischen Gesänge.

Berlin, den 10. Januar 1914.

Der Minister der geistlichen und Unterrichts-Angelegenheiten.
von Trott zu Solz.

U IV 7813 U III usw.

(Zentralblatt für die gesamte Unterrichtsverwaltung in Preußen. 2. Heft. 1914.)



Digitized by Google

An die Kirchenkomponisten

richtet die Schola Austriaca als Herausgeberin der Zeitschrift „Musica Divina“ einen Aufruf, der zunächst in Heft 1/2 des laufenden Jahrganges der genannten Zeitschrift veröffentlicht wurde. Er lautet:

„An unzähligen kleinen Kirchen, deren Chöre zwar das Ordinarium, nicht aber die vollständigen Proprien der offiziellen Choralbücher zu bewältigen vermögen, macht sich der Mangel an durchkomponierten, einfachen Verhältnissen entsprechenden Wechselgesängen immer schmerzlicher fühlbar. Im Interesse der liturgischen Vollständigkeit und künstlerischen Einheit des Gottesdienstes ist es gelegen, wenn die Schola Austriaca hiermit an alle anerkannten Kirchenkomponisten sowie auch an talentierte, mit dem Geiste der Kirchenmusik innig vertraute jüngere Kräfte den Aufruf ergehen läßt, sich an der Komposition der Proprien für das ganze Kirchenjahr zu beteiligen. Dieser kirchenmusikalische Wettbewerb unterliegt selbstverständlich nicht bloß liturgischen, sondern auch künstlerischen Prinzipien, dergestalt, daß die gedachten Kompositionen nicht bloß „leicht durchführbar“, sondern auch kunstgerecht verfaßt sind. Als Besetzung ist mit Rücksicht auf die tatsächlichen praktischen Verhältnisse auf Landchören der gemischte Chorsatz mit oder ohne Orgel in erster Linie in Aussicht zu nehmen. Es wird bemerkt, daß zunächst die Proprien der dreizehn höchsten Feste zur kompositorischen Bearbeitung gelangen.

Die Herren Komponisten werden unter einem eingeladen, sich für diese große, allmählich das ganze Kirchenjahr umfassende Publikation zu interessieren, und gebeten, ihre Bereitwilligkeit zur Mitarbeit ehestens bekanntgeben zu wollen. Alle darauf bezüglichen Zuschriften sind an die Redaktion der „Musica Divina“, Weidling bei Klosterneuburg, Niederösterreich, zu richten. Anfragen hinsichtlich der von der Schola Austriaca aufgestellten Bedingungen zur Mitarbeiterschaft — die Honorierung erfolgt nach einem vom Verlage Universal-Edition aufgestellten Einheitssatz — werden gleichfalls gerne beantwortet.“

Dieselbe Zeitschrift brachte im April-Hefte (S. 143) folgende Ergänzungsbestimmungen:

„1. Maßgebend sind vor allem die Vorschriften des Motu proprio Sr. Heiligkeit des Papstes Pius X. vom 22. November 1903.

2. Die vier Gesänge des Propriums haben den Festgedanken des Tages in kompositorisch einheitlicher Weise zum Ausdruck zu bringen.

3. Möglichst leichte Ausführbarkeit.

4. Besetzung: in der Regel vierstimmiger gemischter Chor ohne Soli, a cappella oder mit Orgel. Letztere in möglichst selbständiger Führung.

5. Text genau nach der „Vatikana“. Akzente nur bei Rezitation und Cantus gregorianus.

6. Zur graphischen Darstellung: a) Singstimmen in modernen Schlüsseln auf drei Systemen (1. Sopran und Alt — 2. Tenor im 𝄠 — 3. Baß). b) Orgel auf zwei Systemen; Registrierung in allgemeinen Angaben (z. B. „dunkle Stimmen“, „streichende Stimmen“ usw.); Pedal und Manual stets unterhalb, genau an der Stelle des Eintrittes. c) Fallen in den Singstimmen mehrere Noten auf eine Silbe, so werden sie nicht durch Bogen verbunden. d) Atmungs- und Phrasierungszeichen: [Zeichen] respektive [Zeichen]. Dynamische Zeichen peinlichst genau, zu jeder Gesangstimme. e) Tempo- und Vortragsbezeichnungen italienisch, erstere bloß zweimal, über dem Sopran und über der Orgel; letztere aber zu jeder Stimme. Bei Metronomangaben kein M. M., zum Beispiel (♩ = 60).“



Vereins-Chronik.

1. Eine Generalversammlung des Allgemeinen Cäcilienvereins wird bestimmt in der zweiten Hälfte dieses Jahres, voraussichtlich im August oder September, tagen. Über Ort, Zeit und Programm wird das folgende Heft Näheres mitteilen.

2. Wie die Germania am 2. April d. J. (Nr. 150, Abendausgabe) mitteilt, ist H. H. Domkapitular Dr. Friedrich Schmidt zum Dombechanten an der Kathedrale zu **Münster i. Westf.** ernannt worden.

Digitized by Google

Der Allgemeine Cäcilienverein freut sich dieser so wohlverdienten Ehrung seines verehrten Freundes und Förderers und wünscht von Herzen Glück: Ad multos annos! Vergl. auch diese Blätter oben S. 53 f. und 72 ff.

3. Aus dem **Diözesan-Cäcilienverein Breslau.** Der Ehrenpräses des Breslauer Diözesanvereines Jubilarpriester Prälat Hnizdill, Pfarrer von Kapsdorf, ist am 7. Februar d. J. gestorben. Der liebe Verstorbene war seit langen Jahren mit unermüdlicher Treue und vorbildlichem Eifer für die Sache des Cäcilienvereines tätig. Gott der Herr lohne ihm reichlich, was er im Dienste unserer Bestrebungen gearbeitet hat, und segne über das Grab hinaus sein Wirken für und für. R. I. P.

4. Montag den 20. April d. J. findet im Hotel „Union" zu **Luzern** die ordentliche Generalversammlung des luzernischen kantonalen Cäcilienvereins statt. Auf der Tagesordnung steht u. a. ein Vortrag des Hochw. Herrn Stiftskaplans Friedrich Frei (Luzern) über Dr. F. X. Witt und die Gründung des Cäcilienvereins und eine Erörterung über die Besoldungsfrage.



Aus Zeit und Leben.

1. In der Kölnischen Volkszeitung (28. März 1914, Nr. 275) lesen wir: **Elten,** 27. März 1914. Am 1. April tritt Seminarlehrer Alers nach siebenunddreißigjähriger Tätigkeit am hiesigen Kgl. Lehrerseminar in den Ruhestand. Wie sehr sich die Schulverhältnisse während eines Menschenalters geändert haben, geht aus der Lehrerlaufbahn des Herrn Alers hervor. Als sechzehnjähriger Jüngling wirkte er von Ostern 1864 bis 1. Januar 1866 als Schulamtsaspirant an der damaligen zweiklassigen Schule in Kreuzau. Vom 1. April 1866 bis zum 31. Dezember desselben Jahres vertrat er in gleicher Eigenschaft einen erkrankten Lehrer an der St. Pauls-Freischule in Aachen. Von Ostern 1867 bis Ostern 1869 machte er seine Seminarstudien in Kempen. Ostern 1869 wurde er als Lehrer an der Oberklasse der Volksschule in Forst bei Aachen angestellt, welche Stelle er bis Herbst 1871 bekleidete. Dann trat er aus dem öffentlichen Schuldienste aus und übernahm bis Herbst 1873 eine Hauslehrerstelle in Aachen. Von Oktober 1873 bis Ostern 1877 hatte er eine Lehrerstelle an der höheren Knabenschule in Heinsberg inne, von wo er als Seminarmusiklehrer an das hiesige Lehrerseminar berufen wurde. Herr Alers war in dieser Zeit unter sieben Direktoren beschäftigt und hat etwa tausend Lehrer in den verschiedenen Zweigen der Musik herangebildet. Wie sehr seine musikalischen Kenntnisse gewürdigt wurden, bewies die Teilnahme des musikliebenden Publikums wenn er mit seinem Seminar-Orchester oder -Chor an die Öffentlichkeit trat. Der Kirchenchor, dem er auch fünfunddreißig Jahre als Leiter vorsteht, kann als mustergültig und vorbildlich bezeichnet werden. Außerdem war Herr Alers viele Jahre als Lehrer an der Fortbildungsschule und als Dirigent der Gesangsabteilung des Gesellenvereins tätig.

2. Eine neue Komposition zu einer sogenannten Ölbergsandacht von Peter Griesbacher wurde in der diesjährigen Fastenzeit im Dom zu **Freising** vom Sängerchor des Erzbischöfl. Klerikalseminars zum ersten Male aufgeführt. Geschrieben für Tenorsolo, Männerchor und Orgelbegleitung behält sie die beliebt gewordene äußere Anordnung der Sätze bei: In den drei „Fällen" wechseln jeweils Tenorsolo und Männerchor ab; ein gewaltig steigernder Schlußchor ist hinzugefügt, wie denn überhaupt der ganze Text einer Neubearbeitung unterzogen worden war. Das Werk schließt die Vorzüge des modernen Griesbacher in sich, und diese werden um so unbestrittener anerkannt werden, als es sich hier um die musikalische Ausgestaltung einer außerliturgischen Andacht handelt, bei welcher ja gemeiniglich dem Komponisten von vorneherein größere Freiheit zugestanden wird. So dürften sich denn an diesem Werke nicht bloß die „modernen", sondern auch die aszetischeren Kirchenmusiker von Herzen freuen. In hohem Grade gelingt es dieser Ölbergsandacht den Geist des Zuhörers durch die künstlerische Ausgestaltung des Stoffes auf die behandelten Leidensgeheimnisse zu konzentrieren. Sie ist eben zugleich ein tieffrommes Werk. Hoffentlich wird es recht bald im Druck erscheinen. E. S.

3. Das von den PP. Jesuiten geleitete Pensionat Stella matutina zu **Feldkirch** ist seit vielen Jahren eine Pflegestätte guter Musik und wirkt auch als solche veredelnd auf weite Kreise. Sonntag, den 22. Feb. d. J., fand ein Symphoniekonzert statt, dessen Programm die unvollendete H-moll-Symphonie von Fr. Schubert und den Christophorus (für Soli, Chor und Orchester) von J. Rheinberger brachte.

4. Das Programm für das am 9., 10. und 11. Mai 1914 in **Wien** unter der künstlerischen Leitung des k. k. Hofkapellmeisters Franz Schalk stattfindende 7. Deutsche Bachfest ist nunmehr festgestellt worden. In dem ersten Konzert am 9. Mai abends kommen vier selten aufgeführte Kantaten für Soli und Chor zu Gehör. Das Kammerkonzert am Sonntag, den 10. Mai, vormittags, bringt eine reiche Auslese der köstlichsten Schätze Bachscher Kammermusikwerke, während das dritte Konzert am Sonntag Abend Orgelwerke und Orchesterstücke, sowie eine achtstimmige Motette bietet. Eine Aufführung der Johannes-Passion am 11. Mai abends wird das Bachfest abschließen.

Digitized by Google

Im Lesezimmer.

1. Unter der Schriftleitung des Benediktinerpaters Corbinian Wirz beginnt im Kühlenschen Kunstverlag zu M.-Gladbach eine neue Zeitschrift zu erscheinen: **Das Kirchenjahr in Liturgie und Kunst** (jährlich 6 Nummern mit Kunstbeilagen; Bezugspreis das Jahr 1.50 ℳ). Über das Programm der Zeitschrift finden wir in dem bereits vorliegenden hübschen ersten Hefte u. a. folgende Ausführung:

„1. ‚Das Kirchenjahr' will regelmäßig über die liturgische Bedeutung eines Festes oder einer Festzeit, sei es des Herrn, der allerseligsten Jungfrau Maria oder eines Heiligen berichten, damit diese auch unserem Volke wieder näher gebracht wird. Hat die Zurückstellung dieser Seite pastoreller Arbeit nicht schon allzu lang gedauert? Hat P. Mauritius Festugière, O. S. B., ganz unrecht, da er in seiner ‚Philosophie der Liturgie' schreibt: ‚Wenn man die unglaublichen Anstrengungen, welche seit jener Zeit (16. Jahrhundert) von der Kirche gemacht wurden (Jugenderziehung, Propaganda, Predigten usw.) vergleicht mit den verhältnismäßig geringen Erfolgen, fragt man sich mit Wehmut, ob nicht ein Hauptfaktor katholischer Lebenskraft vernachlässigt wurde?'

2. ‚Das Kirchenjahr' will versuchen, die gesamte Liturgie als ein erhabenes Kunstwerk zu zeigen und ihr möglichst viele Freunde zu gewinnen und wird zu dem Zweck ihre historische und praktische Entwicklung in einzelnen Abhandlungen darlegen; außerdem über neuere liturgische Vorschriften berichten und deren Ausführungen zu erleichtern suchen.

3. ‚Das Kirchenjahr' will die Kunst, soweit sie im Dienste der Liturgie und der Kirche steht, sei es in der Vergangenheit oder Gegenwart, seinen Lesern vermitteln und dadurch Kunstverständnis und Kunstliebe fördern; hierzu sollen auch die Kunstbeilagen beitragen. Nicht nur soll eine Übersicht über neuere Erscheinungen auf dem Kunstgebiet orientieren, sondern es soll auch gezeigt werden, was die Kunst im Anschluß an das Kirchenjahr geleistet hat.

4. ‚Das Kirchenjahr' will die Paramentik, welche in so inniger Verbindung mit Kunst und Liturgie steht, in besonderer Weise pflegen durch theoretische Abhandlungen und praktische Anweisungen.

5. ‚Das Kirchenjahr' will endlich auch zeigen, wie in den Missionen liturgisch-künstlerischer Geist gepflegt wird."

Der Unterzeichnete erblickt in diesem Programm eine wirklich erfreuliche Unterstützung und Förderung der auf die kirchliche Tonkunst gerichteten Bestrebungen des Allgemeinen Cäcilienvereins und gibt der neuen Zeitschrift die besten Wünsche mit auf den Weg.

2. Das von Hugo Riemann herausgegebene **Musik-Lexikon** erscheint soeben in achter, gänzlich umgearbeiteter und mit den neuesten Ergebnissen der musikalischen Forschung und Kunstlehre in Einklang gebrachter Auflage. Das Werk soll zirka 20 Lieferungen zu je 80 ₰ umfassen. Die Verlagshandlung (Max Hesse, Leipzig) gibt dem ersten Hefte folgende Erläuterungen zu dem Werke mit:

„Trotz starker Erhöhung der Auflageziffer hat doch die 1909 erschienene 7. Auflage von Riemanns Musik-Lexikon wieder nur für kaum fünf Jahre gereicht und ist soeben die erste Lieferung der 8. Auflage zur Versendung gekommen. Wie alle früheren ist auch sie wieder vollständig neu bearbeitet und durch Einverleibung der neuesten Forschungsresultate bereichert. Der Wunsch des Verfassers, dem Buche seine handliche Einbändigkeit zu erhalten, hat die Verlagshandlung veranlaßt, das Format wiederum erheblich zu vergrößern, so daß die Seite jetzt doppelt so viel Satz faßt, als in der ersten Auflage im Jahre 1882. Den mehrfach lautgewordenen Rat, anstatt neuer Auflagen Supplemente zu den älteren zu bringen, konnten Verfasser und Verleger nicht ernstlich beherzigen; da die Nachfrage nach dem Buche noch stetig wächst, wäre das ein seltsamer Kalkül. Ein richtiges Handbuch verträgt aber überhaupt keine Supplemente, wie ohne Disput jedermann zugeben wird, der einmal in die Lage gekommen ist, ein Werk wie etwa die erste Auflage des Clement-Laroussesche Dictionnaire lyrique mit ihren vielen Supplementen zu benutzen. Da ist des Suchens kein Ende und zuletzt findet man doch nicht, was doch darin steht. Unter dem Neuen, was die 8. Auflage gegenüber der 7. bringt, stehen die Ergänzungen der Biographien durch Eintragung von Sterbedaten, neuen Werken, Wechsel der Stellungen usw. im Vordergrunde, wenigstens für einen nicht geringen Teil der Interessenten des Lexikons; wenn auch das Buch kein Musiker-Adreßbuch ist, so hat sich doch der Verfasser bemüht, diesbezüglich nichts zu versäumen. Der Sensenmann hat in den fünf Jahren seit 1909 wieder eine reiche Ernte geschnitten. Der Verfasser ist vielfach durch direkte Zustellung von Todesanzeigen in die Lage versetzt worden, die Todesdaten genau geben zu können; wenn in einzelnen anderen Fällen die Angaben noch nicht zutreffend sind, so bittet er sehr um Berichtigung. Sehr erheblich ist wieder der Zuwachs an neuen Namen, sowohl deutschen als ausländischen, vergleiche in der vorliegenden ersten Lieferung die Namen: Abendroth, M. Agostini, Ahner, Ahn Carse, Aigner, Aird, Akimenko, Alaleona, Alban, Aldrich, Alfano, Allen, Allin, Almquist, Ambrose, Andersson, Andrée, Andrews, Anséaume, Anton, Arens, Armstrong, Arpi, Austin, Baldamus; von stark umgearbeiteten Artikeln seien genannt: Accompagnato, Agricola, Akzentuierende Dichtung, Allabreve, Alt, Anschlag, Appenzeller, Arie, Arioso, Artaria, Artikulation, Astorga. Nach wie vor hat sich der Verfasser natürlich bemüht, im Lexikon einen Niederschlag der neuesten musikhistorischen Forschungen zu geben und insbesondere auch die Fortschritte der großen Denkmäler-Publikationen zu registrieren. Auch die Kleinarbeit

Digitized by Google

der Monographien aller Art (Dissertationen, Aufsätze in Zeitschriften) hat unscheinbare aber wichtige Änderungen in sehr großer Zahl bedingt. Wenn einzelnes übersehen worden ist, so bittet der Verfasser um Reklamation der Interessenten, um sich Vormerke für den Nachtrag machen zu können, der freilich in der Hauptsache immer nur Material für eine weitere Neuauflage ist, da notorisch nur wenige Leser ihn berücksichtigen. Für die noch nicht gedruckten Teile des Buches können Korrekturen der 7. Auflage noch Berücksichtigung finden."

Riemanns Musik-Lexikon ist ein so vorzügliches und allgemein benutztes Nachschlagewerk, daß es fast heißt Eulen nach Athen tragen, wenn ein eigenes Wort der Empfehlung beigefügt wird. Das Buch ist „Das Musik-Lexikon" par excellence, und kein ernst strebender Musiker wird es entbehren wollen.

Das erste Heft liegt bereits vor; mögen die übrigen Lieferungen bald folgen. Bei Konrad Ansorge wird Landeshut statt Landshut zu lesen sein. Ist Guido Adler am 1. XI. 1855 geboren oder vielmehr am 11. I. 1855?

3. Die hervorragend tüchtige Verlagsbuchhandlung Desclée & Co. in Tournai (Belgien) bringt ein **Liber Usualis Missae et Officii pro Dominicis et Festis I. vel II. classis** auf den Markt. Es ist ein prächtiger Band in 12° Format (19 × 12 Zentimeter) mit rund 1600 Seiten. Eine Ausgabe in gregorianischer Notation (Nr. 781) und eine solche in gregorianischer Notation mit beigefügten rhythmischen Zeichen (Nr. 780) liegt vor; jede Ausgabe kostet 5 Franken, Einbände in verschiedener Preislage. Die Verlagshandlung begleitet diese Ausgaben mit folgender orientierender Einleitung:

„Diese neue Ausgabe des Liber Usualis Missae et Officii berücksichtigt in erster Linie die Feier des sonntäglichen Offiziums in den größeren Kirchen und Seminarien. Sie enthält daher die Gesänge und Texte der Messe, Vesper und Komplet aller Sonntage des Jahres, sowie aller Feste, die auf einen Sonntag fallen können. Außerdem sind aufgenommen die Offizien der Prim, Terz, Sext und Non, und bei den Festen I. Kl. auch das der Laudes, um auch denjenigen Diözesen entgegenzukommen, welche die löbliche Gewohnheit bewahrt haben, an den Sonn- und Feiertagen die kleinen Horen und an den Festen I. Kl. auch noch die Laudes zu singen. Ferner erschien es angebracht, gänzlich aufzunehmen die Matutin von Weihnachten, die Aschenweihe, das Offizium der drei letzten Tage der Karwoche und des Ostersonntages, die Allerheiligenlitanei und die Bittmesse, die Messe der Pfingstvigil; ferner die hauptsächlichsten Votivmessen, endlich das Offizium von Allerseelen und das Totenoffizium.

Entsprechend den letzten liturgischen Bestimmungen nimmt in dem neuen Liber Usualis das Proprium de Tempore den ersten Platz ein. Das Proprium de Sanctis konnte beschränkt werden durch Hinweglassung aller Offizien, die am Sonntag nicht mehr zulässig sind. Jedoch sind von allen Festen, die an einem Sonntag in Messe oder Vesper kommemoriert werden können, Antiphon, Versikel, Oration, Sekret und Postkommunio entweder an der entsprechenden Stelle, oder durch Hinweis auf das Commune Sanctorum angegeben. Von dieser Regel wurde allerdings eine Ausnahme gemacht in einigen Fällen, nämlich bei einigen Festen geringeren Ritus, die aber infolge eines Privilegs in einer größeren Anzahl von Kirchen mit einem höheren Ritus gefeiert werden, wo man also das ganze Offizium unter Umständen nötig hat. Übrigens, unsere bedeutende Sammlung von Einzelausgaben von Messen und Offizien ermöglicht es, den Liber Usualis entsprechend den verschiedenen Bedürfnissen der einzelnen Diözesen und religiösen Institute zu vervollständigen.

Am Schlusse ist noch eine Sammlung von Gesängen für Sakramentsandachten angefügt, und endlich ein Anhang beigegeben, der die üblichen Gesänge für einzelne besondere Funktionen wie z. B. für die Weihe der heiligen Öle am Gründonnerstage, die Priesterweihe, den feierlichen Empfang des Bischofes u. a. m. enthält. So bringt der Liber Usualis alles, was für den liturgischen Dienst an Dom- und größeren Pfarrkirchen und in Seminarien notwendig ist, und zwar alles dieses in einem Bande von durchaus handlichem Format und mit vorzüglicher typographischer Ausstattung.

Eine Neuerung, deren praktischen Wert man sehr bald erkennen wird, ist es, daß an die Spitze des Werkes ein kleines Psalterium gestellt wurde, welches alle Vesperpsalmen in allen acht Kirchentonarten mit Noten enthält. Intonation, Flexa, Mittel- und Schlußkadenzen sind für jeden Psalm klar und deutlich angegeben, und häufige Hinweise auf dieses Psalterium im übrigen Teile des Werkes werden den Sänger mit dem Gebrauche desselben recht bald vertraut machen.

Die Grundlage für den Liber Usualis Missae et Officii bilden naturgemäß die typischen Ausgaben des Missale, Rituale, Graduale und Antiphonarium Romanum. Diejenigen Melodien, die in der vatikanischen Ausgabe noch nicht erschienen sind oder nicht dazu gehören, sind den Büchern von Solesmes entnommen, von denen ja bekanntlich erklärt worden ist, daß sie vollkommen den Bestimmungen des Motu proprio vom 25. April 1904 über die heilige Musik entsprechen. Sowohl für den Gesang als auch für die Rubriken sind die neuesten Entscheidungen der Ritenkongregation berücksichtigt worden. Auch in dieser Beziehung ist der Liber Usualis so vollständig als es bis heute überhaupt nur möglich ist."

Der Liber Usualis Missae et Officii ist ein ganz ausgezeichnetes Choralbuch, das ich sehr hoch schätze und dessen Verbreitung ich gerne empfehle.

4. Ein **Liber Usualis Officii pro Dominicis et Festis I. vel II. classis** derselben Firma (Nr. 750 mit rhythmischen Zeichen und Nr. 751 ohne rhythmische Zeichen) berücksichtigt, wie der Titel sagt, das Offizium ohne das Meßformular und verdient ähnliche Empfehlung (Preis 3 Franken; Einbände in verschiedener Preislage).

Digitized by Google

5. **Palestrina-Jubiläum 1914?** Man beginnt schon die Trommel zu schlagen für ein Palestrina-Jubiläum 1914, da Palestrina im Jahre 1514 geboren sei. Nur schade, daß die Sache sehr wahrscheinlich gar nicht stimmt. Als Geburtsjahr Palestrinas – es ist ein Verdienst Haberls, das herausgestellt zu haben – ist aller Wahrscheinlichkeit nach 1526 in Ansatz zu bringen. Hermann Müller.

6. Wie aus einem, im Märzheft von „Über den Wassern" enthaltenen Aufsatze von H. Reintjes über **Martin Deutinger** hervorgeht, finden sich in dessen handschriftlichem Nachlasse auch noch Auslassungen musikästhetischer Art. Wir werden seinerzeit einen Aufsatz bringen, der Deutingers Anschauungen über Kirchenmusik beleuchtet und sich zum Teil auf diese noch ungedruckten Quellen stützen kann. J. H.



Musikalien.

Vorbemerkung: Die zur Verwendung im katholischen Gottesdienste geeigneten Musikalien werden hauptsächlich im „Cäcilienvereins-Katalog", der als Beilage dieser Blätter erscheint, besprochen.

1. **Engel, B.,** Op. 32. Zwei Männerchöre. Regensburg, Alfred Coppenraths Verlag (H. Pawelek). Partitur 1 ℳ, Stimmen à 30 ₰.

Die Texte „Frühmorgens" und „Herbststurm" stammen von F. A. Muth. Die Vertonung ist einfach, aber nicht ungewandt geschrieben und wird frisch klingen.

2. **Haller, Michael,** Op. 111. 15 fromme Lieder für 1, 3, 4 Singstimmen mit und ohne Harmonium- oder Orgelbegleitung. Regensburg 1913, Friedrich Pustet. Partitur 2 ℳ, Stimmen 1 ℳ 60 ₰.

Schlichte und innige Weisen in jenem kindlich einfachen Stile, der ähnliche Kompositionen Hallers landauf landab so beliebt gemacht hat. Wer allerdings die eigentliche Bedeutung Hallers als Komponisten beurteilen will, der darf diese einfachen Sätze nicht ausschließlich zum Maßstabe nehmen.

3. **Heidrich, Maximilian,** Op. 22. Legende für Violoncello und Orgel. Leipzig, F. E. C. Leukart. Preis 1 ℳ 50 ₰.

Eine in weichen Linien geführte Komposition, die zwar nicht gerade tief geht, aber in ihrer melodiös gefälligen Form von vielen gern gehört werden wird. Für den Gebrauch im Konzert.

4. **Kagerer, Chr. Lor.,** Op. 7. Begrüßungschor. Text a) von F. X. Zumbühl (Zur Begrüßung eines Jubilars, eines Lehrers und Meisters, eines Priesters, Künstlers, überhaupt eines Vorgesetzten). Text b) von J. B. Meyer. (Für Gesellenvereine, speziell bei Jubelfesten zur Begrüßung der Gäste geeignet.) Für Soli, vierstimmigen Männerchor mit Klavierbegleitung. Regensburg, Alfred Coppenraths Verlag (H. Pawelek). Partitur 1 ℳ 20 ₰, vier Stimmen à 20 ₰.

Der noch jugendliche Komponist Kagerer schreibt eine flotte Feder und einen flüssigen Stil. Schon vor längerer Zeit ist er mir wegen der hübschen Art seines Satzes angenehm aufgefallen. Sein Op. 7 ist zwar keine weltbewegende musikalische Offenbarung, aber ein sympathischer, freundlich wirkender Chorsatz, den man gern singen und gern hören wird.

5. **Koch, Markus,** Op. 28. 150. Psalm für vierstimmig gemischten Chor und Orgelbegleitung. Regensburg, Alfred Coppenraths Verlag (H. Pawelek). Partitur 1 ℳ, Stimmen à 15 ₰.

Eine frische Komposition, die bei ernsten Konzerten und ähnlichen Veranstaltungen Verwendung finden kann. Schwierigkeiten bietet sie nicht. Die Orgelbegleitung kann auch vom Klavier übernommen werden.

6. **Schmidt, Dr. Heinrich.** Tonbilder aus Parsifal. Zum Gebrauche für Bildungsanstalten, Seminarien und Institute für Klavier zu zwei Händen. 1. Amfortas Trauerzug, 2. Herzeleides Erzählung, 3. Parsival und die Blumenmädchen, 4. Marsch der Gralsritter. Regensburg 1914, Friedrich Pustet. Preis 1 ℳ 60 ₰.

Ein prächtiges Heft, das viele Freunde finden wird.

7. – – Zehn Tonbilder mit Text aus Parsifal von Richard Wagner. Für Harmonium (Orgel oder Klavier; Violine oder Violoncello nach Belieben). Inhalt: 1. Gurnemanz erzählt den Knappen von Titurel. 2. Gurnemanz' Verweis an Parsifal. 3. Vor der Enthüllung des Grals. 4. Die Enthüllung des Grals und das Liebesmahl. 5. Kundry erzählt Parsifal von seiner Mutter Herzeleide. 6. Parsifals Verzückung. 7. Karfreitagszauber. 8. Titurels Totenfeier. 9. Amfortas Flehen. 10. Schlußmarsch: Höchsten Heiles Wunder! Erlösung dem Erlöser! Regensburg, Alfred Coppenraths Verlag (H. Pawelek). Part. 3 ℳ 50 ₰, Violinstimme 1 ℳ.

Harmoniumspieler werden diese hübsche Sammlung mit Freude benutzen.

8. **Stein, Bruno,** Op. 60. Deutsche Hymne (Gedicht von J. Gersdorff). Ausgabe A: Vierstimmiger Männerchor. Ausgabe B: Vierstimmiger gemischter Chor. Ausgabe C: Dreistimmiger Kinderchor. Regensburg, Alfred Coppenraths Verlag (H. Pawelek). Partitur je 60 ₰, Stimmen 6 ₰.

Der markige, im übrigen aber nicht schwierige Tonsatz hat einen gewissen Schwung, der sympathisch berührt. In der Partitur der Ausgabe C (für dreistimmigen Kinderchor) ist beim Alt natürlich der Violinschlüssel zu lesen.

Digitized by Google

9. **Thaller, Joh. B.**, Op. 22. Die göttliche, heilige Kunst! Hymne an die Musik, Text von Sternau. Für vierstimmigen gemischten Chor (und Sopransolo ad lib.) mit Klavierbegleitung. Regensburg, Alfred Coppenraths Verlag (H. Pawelek). Partitur 3 *M*.

Ein frisch geschriebener Chor von mittlerer Schwierigkeit. Er hält sich in traditionellen einfachen Formen, wird aber nicht übel klingen. H. Müller.

Zeitschriften.

1. **Boletin de la Asociación Ceciliana Española.** 1914, 3: Escuela Superior de Música Sagrada.

2. **Caecilia** (St. Francis, Wis.) 1914, 3: D. lit. Gesang d. Priesters. Let the People Sing.

3. **Cäcilia** (Straßburg) 1914, 3: Cantabo Domino in vita mea, Psallam Deo meo, quamdiu sum (M. F.). – Les livres de chant sacré (J. Grandadam). – Nachruf an der Gruft des Hochw. Ehrendomherrn Louis Scherrier (K. J. G.). – Paroissien, Kirchengesangbuch (T.). – Sonate in G-moll für Orgel von E. Tinel (J. Paulus).

4. **Der Chorwächter** 1914, 4: Der heutige Stand der Choralbegleitungsfrage (J. Frei). – Kirchenmusik und priesterliche Persönlichkeit (Dr. Chr. Schreiber).

5. **Courrier de St. Grégoire** 1913/14, 11—12, 1—2: A nos abonnés. – Histoire d'une ligne de musique (N. J.).

6. **Monatsschrift für Schulgesang** 1913/14, 12: Instrumentenkunde i. Anschl. a. d. physikal. Unterricht d. höh. Schule (A. Pöhler). – C. G. Horstig (Dr. Max Schipke). – Muthesius u. d. Reform d. Seminarmusikunterrichts (Kotalla). – Die Formelmethode (Heinrich Lüthje). – D. neue Gesanglehrplan f. d. Volksschulen Groß-Berlins (F. W.). – Musikalische Randbemerkungen (Richard Noatzsch).

7. **Musica Divina** 1914, 3: Kaiser Karl der Große († 814) (Dr. Richard v. Kralik). – Psalmodie (P. Griesbacher). – Zur Frage d. Choralbegleit. (Max Springer). – Die Karwoche (Dr. Weißenbäk). – Die Elektrizität im Dienste der Orgelbaukunst (V. Goller).

8. **Musica sacra** (Gent) 1913/14, 6, 7, 8: L'enseignement du chant sacré dans les séminaires (R. Moissenet). – Premiére Initiation grégorienne (J. A. Pierard). – Pour le progrès de l'art religieux (F. Verhelst). – Dans quel mouvement doit-on jouer les fugues de Bach et des maitres anciens? (Eugène Lesierre).

9. **Musica Sacro-Hispana** 1914, 3: La orientación de la música religiosa (N. Otaño S. J.). — Viaje aprovechado (J. M. M. de Virgala, Pbro.). – En el XXV aniversario de F. X. Witt (D. Sola S. J.). — La semana Santa y nuestro suplemento.

10. **Odilia** 1914, 3: D. heil. Fastenzeit (X. M.). – Popule meus, quid feci tibi? (X. M.). – Gedenkfeier z. 25. Todestag v. F. X. Witt zu Landshut (L. H.). – Die Anfänge des Schauspiels im Elsaß im Zusammenhang m. d. Kunst i. Gottesdienst (Bernh. Weinschenk). – Wie ein altes Lied wieder auflebte (Oberle).

11. **Die Stimme** 1913/14, 6: Die musikwissenschaftl. Vorträge a. d. Kongreß für Ästhetik u. allgem. Kunstwissenschaft (Adolf Aber). – Fortschritt der Stimmforschung (Fr. Wethlo). – Ein preuß. Major als Gesangpädagoge (Dr. Max Schippke). – Das Musikdiktat im Dienst des Gesangunterrichts (Heinrich Werlé).

12. **La Tribune de Saint-Gervais** 1914, 3: A propos de l'Alleluia: ℣. Omnes gentes (R. P. J. Borremans). – Contribution à l'interprétation de la musique française au XVIII[e] siècle. — Les agréments (E. Borrel). – Deux chefs-d'oeuvre la facture d'orgue française (F. Rangel).

Aus dem Verlage.

Vorbemerkung. Es ist der Redaktion nicht möglich, für alle einzelnen zugesandten Werke die Verpflichtung einer Besprechung oder der Aufnahme in den Cäcilienvereinskatalog zu übernehmen. Die Anzeige an dieser Stelle ist unter Umständen, namentlich bei Werken von geringer Bedeutung, als Ersatz für eine Besprechung anzusehen. Die Aufnahme eines Werkes in diese Rubrik kann deshalb keineswegs ohne weiteres als Empfehlung gelten. Eine Rücksendung der Einläufe erfolgt in keinem Falle.

1. Bücher und Schriften.

1. **Drinkwelder, Dr. Otto.** Grundlinien der Liturgik. Zur Einführung in die römische Liturgie der Neuzeit. (VIII. Bändchen der Sammlung „Kirchenmusik"). Regensburg, Friedrich Pustet. Preis 1 *M*.

2. **Hennen, B.** Requiem. Meßbüchlein, vorzüglich zum Gebrauch bei Seelenämtern und Begräbnissen. Trier, Paulinusdruckerei G. m. b. H. Preis 70 ₰.

Digitized by Google

3. **Molitor, P. Gregor, O. S. B.** Die diatonisch-rhythmische Harmonisation der gregorianischen Choralmelodien. Lehrbuch zum Gebrauche an Konservatorien, Seminarien und kirchenmusikalischen Schulen, sowie zum Selbstunterrichte. Leipzig 1913. Breitkopf & Härtel. Geh. 3 M, geb. 4 M.

4. **Paul, Theodor.** Systematische Tonbildung für Singen und Sprechen. Breslau, Heinrich Handels Verlag. Kleine Ausgabe. 3. Aufl. Preis 1 M 25 Pf. Schülerheft. 5. Aufl. Preis 30 Pf.

5. **Petter, Johannes M., S. T. B.** Psalterium Vespertinum pro Dominicis et Festis duplicibus juxta Cantorinum Vaticanum numeris notatum cum completorio Dominicali. Regensburg, Friedrich Pustet. Preis 50 Pf.

6. **Piérard, Joseph Anton.** Psautier-Paroissial d'après les formules et les règles d'adaptation vaticanes. Sémiographie S. 46, 4 X. 2, complète et unique pour toutes les formules. Seconde édition du Psautier-Vespéral, revue et considérablement augmentée. Tournai 1913. Desclée & Cie.

7. **Ries, Johann.** Einführung in die lateinische Kirchensprache (IX. Bändchen der Sammlung „Kirchenmusik"). Regensburg, Friedrich Pustet. Preis 1 M.

2. Musikalien.

Alfred Coppenrath (H. Pawelek), Regensburg.

8. **Böhm, Jos.,** Op. 5. Missa in hon. S. Joseph für Sopran, Alt, Tenor und Baß mit Orgelbegleitung. Partitur 2 M, Singstimmen à 20 Pf.

9. **Briem, Wunibald,** Op. 46. Vier Herz-Jesu-Lieder, ein Krippenlied, Herz-Mariä- und Josephslied für dreistimmigen Frauenchor mit Orgel- oder Harmoniumbegleitung. Partitur 2 M, Stimmen à 30 Pf.

10. **Butz, Jos.,** Op. 3. Stille Nacht von F. Gruber für dreistimmigen Frauen(Knaben)chor, dreistimmigen Männerchor, Streichquartett (ad lib.) und Orgel. Partitur 60 Pf, Stimmen à 8 Pf, Instrumentalstimmen 50 Pf.

11. **Dachs, Michael,** Op. 21. Zweites Requiem für eine mittlere Singstimme mit Orgelbegleitung. Partitur 1 M 80 Pf, Singstimmen à 30 Pf.

12. **Engel, V.,** Op. 32. Zwei Männerchöre. Partitur 1 M, Stimmen à 30 Pf.

13. **Engelhart, F. X.,** Op. 47. Festlied zum Namens- oder Geburts- oder Jubiläumstag. (Gedichtet von F. X. Bäumler, cand. theol.) Für vierstimmigen Knaben- oder Frauenchor mit zwei- oder vierhändiger Klavierbegleitung. Partitur 80 Pf, Stimmen à 6 Pf, Klavierbegleitung 60 Pf.

14. **Feistle, Hermann,** Op. 15. Marien-Messe für eine Singstimme oder einstimmigen Chor mit Orgelbegleitung. Partitur 1 M 50 Pf, vier Singstimmen à 20 Pf.

15. — — Op. 16. Leichte Messe für vier Männerstimmen mit oder ohne Orgel. Partitur 1 M 50 Pf, vier Singstimmen à 25 Pf.

16. **Griesbacher, P.,** Op. 72. Neun Kirchenlieder für drei gleiche Stimmen (Sopran I, Sopran II, Alt) mit Orgelbegleitung. Partitur 3 M 50 Pf, drei Stimmen à 40 Pf.

17. — — Op. 126. Das Kirchenjahr in Liedern für gemischten Chor und Soli mit Orgelbegleitung. Partitur 4 M, I. Stimme 60 Pf, II./IV. Stimme à 40 Pf.

18. — — Op. 136. Litaniae de sacro corde Jesu, III vocibus aequalibus concinendae comitante Organo vel Harmonio. Partitur 1 M 60 Pf, Stimmen à 20 Pf.

19. — — Op. 171. Responsoria ad Matutinum Feriae V in Coena Domini, IV vocum inaequalium. Partitur 2 M 80 Pf, Stimmen à 40 Pf.

20. — — Op. 173. Responsoria ad Matutinum feriae VI in Parasceve, IV vocum inaequalium. Partitur 3 M, vier Stimmen à 40 Pf.

21. — — Op. 174. Responsoria ad Matutinum in Sabbato Sancto, IV vocum inaequalium. Partitur 2 M 80 Pf, vier Stimmen à 30 Pf.

22. **Haller, Michael.** Liederhort. Eine Auswahl von zwei-, drei- und vierstimmigen Liedern für Sopran- und Altstimmen mit Begleitung des Klaviers oder Harmoniums. Zunächst für den Gebrauch in Mittelschulen und höheren Töchterinstituten. 2. Auflage. Preis 3 M 50 Pf.

23. **Haug, Gustav,** Op. 42. Horch auf, du träumender Tannenforst! (Dichtung von Rudolf Baumbach) für Männerchor. Partitur 1 M, Stimmen 20 Pf.

24. **Höfer, Fr.,** Op. 43. Missa in hon. S. Francisci de Paula für zwei Singstimmen mit Orgel. Partitur 1 M 50 Pf, zwei Stimmen à 25 Pf.

25. **Huber, Heinrich,** Op. 4. Missa „Ave verum corpus" für gem. Chor. Partitur 1 M 50 Pf, vier Singstimmen à 25 Pf.

26. — — Op. 5. Requiem (ohne Sequenz) für gemischten Chor mit Orgelbegleitung. Partitur 1 M 70 Pf, vier Singstimmen à 25 Pf.

27. — — Op. 6. Missa in hon. S. Familiae kurz und leicht für vierstimmigen Männerchor. Partitur 1 M 50 Pf, vier Singstimmen à 25 Pf.

28. — — Op. 10. Zwölf Pange lingua in verschiedenen Stimmengruppen, teils ohne teils mit Orgel. Partitur 1 M 70 Pf, Singstimmen à 40 Pf.

29. — — Op. 12. Drei Libera für vierstimmigen gemischten Chor teils mit, teils ohne Orgelbegleitung. Partitur 1 M 50 Pf, Singstimmen à 25 Pf.

Digitized by Google

30. Huber, Heinrich, Op. 15. 50 Offertorien für die Feste des katholischen Kirchenjahres für zwei Singstimmen mit Orgel. Partitur 3 ℳ, Singstimmen à 1 ℳ 20 ₰.

31. Kagerer, Chr. Lor., Op. 7. Begrüßungschor. Text a) von F. X. Zumbühl (Zur Begrüßung eines Jubilars, eines Lehrers und Meisters, eines Priesters, Künstlers, überhaupt eines Vorgesetzten). Text b) von Joh. Bapt. Meyer. (Für Gesellenvereine, speziell bei Jubelfesten zur Begrüßung der Gäste geeignet.) Für Soli, vierstimmigen Männerchor mit Klavierbegleitung. Partitur 1 ℳ 20 ₰, vier Stimmen à 20 ₰.

32. — — Op. 9. Tokkata und Fuge über Dachs für Orgel. Preis 2 ℳ 80 ₰.

33. — — Op. 12. Sechs Pange lingua für vierstimmigen gemischten Chor mit und ohne Orgelbegleitung. Partitur 1 ℳ 80 ₰, eine Stimme à 20 ₰, zwei Stimmen à 25 ₰, eine Stimme à 30 ₰.

34. Koch, Karola, Op. 2. Missa in hon. B. M. V. ad IV voces inaequales Organo comitante. Partitur 2 ℳ 80 ₰, vier Stimmen à 35 ₰.

35. Koch, Markus, Op. 28. 150. Psalm für vierstimmig gemischten Chor und Orgelbegleitung. Partitur 1 ℳ, Stimmen à 15 ₰.

36. Kowalski, Alfons, Op. 7. Missa in hon. S. Alphonsi de Liguori ad IV voces inaequales. Partitur 1 ℳ 40 ₰, Singstimme à 20 ₰.

37. Krause, Paul, Op. 15. Improvisationen für Orgel. 1. Orgel. 2. Konsolation. 3. Intermezzo. 4. Sequenz. 5. Fragment. 6. Aphorismus. Preis 2 ℳ 40 ₰.

38. Mitterer, Ignaz, Op. 173. Zehn Lieder für Advent und Weihnachten für vierstimmigen gemischten Chor, teils mit, teils ohne Orgelbegleitung. Partitur 1 ℳ 60 ₰, Singstimmen à 30 ₰.

39. — — Op. 174. Sonntagsoffertorien für gemischten Chor und Orgel (enthaltend die Offertorien für den 4., 5. und 6. Sonntag nach Erscheinung, den 2., 4. und 5. Sonntag nach Ostern und für den 2., 3., 4., 5. und 7. Sonntag nach Pfingsten.) Partitur 2 ℳ 80 ₰, Stimmen à 30 ₰.

40. — — Op. 179. Sonntagsoffertorien für gemischten Chor und Orgel. II. Heft (enthaltend die Offertorien vom 8.—15. Sonntag nach Pfingsten.) Partitur 2 ℳ 70 ₰, Stimmen à 30 ₰.

41. — — Op. 182. Sonntagsoffertorien für gemischten Chor und Orgel. III. Heft (enthaltend die Offertorien vom 16.—24. Sonntage nach Pfingsten). Partitur 2 ℳ 30 ₰, 4 Stimmen à 25 ₰.

42. Preinfalk, Karl, Op. 10. Fünf Herz-Jesu-Lieder für zwei Singstimmen mit Orgel- oder Harmoniumbegleitung. Partitur 1 ℳ 70 ₰, Stimmen à 50 ₰.

43. Renner, Joseph jun., Op. 53. Fünf Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. Nr. 1. Seliger Glaube (O. Stieber). Nr. 2. Do, re, mi (Emil Peschkau). Nr. 3. Du, meines Blutes Unruh! (Otto Erich Hartleben). Nr. 4. Neue Liebe, neues Leben (W. Goethe). Nr. 5. Kirschenballade (N. Welter). Preis 3 ℳ 50 ₰.

44. Scharrer, G. Zwei Ave Maria für vierstimmigen gemischten Chor mit Orgelbegleitung ad lib. Partitur 60 ₰, Stimmen à 8 ₰.

45. Schmidt, Dr. Heinrich. Zehn Tonbilder mit Text aus Parsifal von Richard Wagner für Harmonium (Orgel oder Klavier; Violine oder Violincello nach Belieben). Partitur 3 ℳ 50 ₰, Violinstimme 1 ℳ.

46. Stein, Bruno, Op. 60. Deutsche Hymne. (Gedicht von J. Gersdorff.) Ausgabe A: Vierstimmiger Männerchor. Ausgabe B: Vierstimmiger gemischter Chor. Ausgabe C: Dreistimmiger Kinderchor. Partitur je 60 ₰, Stimmen 6 ₰.

Notiz.

Die Gluckgesellschaft hat mich beauftragt, eine Sammlung der Briefe Christoph Willibald Glucks vorzubereiten. Um der erwünschten Vollständigkeit so nahe wie möglich zu kommen, richte ich an alle Verehrer Glucks, insbesondere aber an die Besitzer von Autographen, die Bitte, mich auf die in ihrem Besitze befindlichen Gluckbriefe aufmerksam zu machen, und mir möglichst die Originale oder Photographien davon für kurze Zeit zur Verfügung zu stellen, und zwar unter folgender Adresse:

An die

Geschäftsstelle der Gluckgesellschaft

Gluckbriefe!

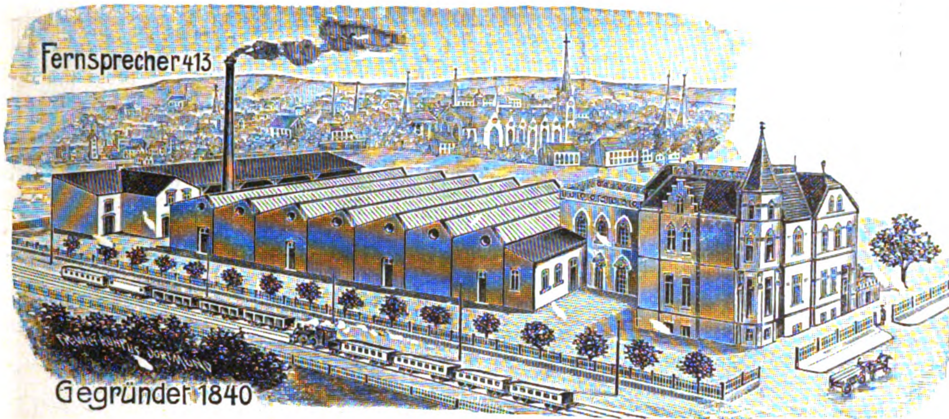
Leipzig
Nürnberger-Straße 36
(Breitkopf & Härtel).

Dresden, November 1913.
Wasastraße 14.

Erich H. Müller.

(Abgeschlossen am 14. April 1914.)

Digitized by Google



Orgelbau-Anstalt

Franz Eggert

Inh.: Ant. Feith jr.

Paderborn

empfiehlt sich zur Lieferung neuer Orgeln, zu Umbauten, Reparaturen, Instandhaltungen und Stimmungen.

In Anwendung kommen: **Pneumatische und elektropneumatische Konstruktionen. Kegelladen-System, Kollektiv-, Kombinations- und Crescendo- etc. Tritte und Druckknöpfe. Alle bewährten Neuerungen. Künstlerische, edle und tadellose Intonation der Register, glänzender, mächtiger und nobler Gesamtklang des vollen Werkes.**

Auf das Modernste eingerichtet, mit 30 PS. Dampfmaschine, eigene elektrische Zentrale und Dampfheizung, 2000 qm bebautes Terrain, Orgelsaal mit 200 qm Fläche, in dem alle Werke vor Ablieferung spielbar aufgestellt werden.

Lieferant der Werke nach:

Fulda, Stadtpfarrkirche, 41 kl. Reg.; **Berlin, Herz-Jesu,** 40 kl. Reg.; **Gelsenkirchen-Bismark,** 37 kl. Reg.; **Berlin, St. Pius,** 38 kl. Reg.; **Rheine, Basilika,** 44 kl. Reg.; **Oberhausen, St. Marien,** 41 kl. Reg.; **Spandau, kath. Kirche,** 45 kl. Reg.

In Arbeit befinden sich u. a.:

für Berlin die 7., für Dortmund die 13., für Bochum die 7. Orgel. Redemptoristenkirche mit 80 kl. Reg. Jahreslieferung: 15—20 Werke.

Digitized by Google

Die neuen
Regensburger Breviere 1914

Als erste Ausgabe erscheint in der zweiten Hälfte des Monats April das von der Ritenkongregation als

Editio typica

erklärte

Breviarium Romanum in 18°, 4 Bde.

(Grösse des gebundenen Exemplars 92 × 152 mm.)

Diese Ausgabe wurde vielfachen Wünschen Rechnung tragend sowohl auf **echt indischem Papier** (Brev. Nr. 7a), als auch auf **starkem Maschinenpapier** (Brev. 7b) gedruckt.

• • • • • • • • • • • •

Als nächste Ausgabe erscheint Ende Mai das

Breviarium Romanum in 12°, 4 Bde.

(Grösse des gebundenen Exemplars 120 × 180 mm.)

Auch dieses Brevier wird auf **indischem Papier** (Brev. Nr. 5a) und **Maschinenpapier** (Brev. 5b) gedruckt.

• • • • • • • • • • • •

Der Spätsommer des Jahres bringt als dritte Ausgabe das

vierbändige Miniatur-Brevier

mit dem vergrösserten Satzspiegel der bisherigen **48° Ausgabe.**

(Grösse des gebundenen Exemplars 83 × 135 mm.)

Dieses Brevier wird **nur** auf indischem Papier (Brev. Nr. 9) hergestellt.

Diese Brevierausgaben sind möglichst bequem redigiert; Zitate soviel als möglich vermieden, Responsorien alle in extenso, sehr bequeme Beilagenheftchen.

Über Preise und Einbände der aufgeführten 3 Breviere gibt genauen Aufschluss der soeben erschienene ausführliche Prospekt, der Interessenten auf Wunsch direkt vom Verlag oder durch jede katholische Buchhandlung kostenlos und franko zur Verfügung steht.

Friedrich Pustet, Verlagshandlung, Regensburg.

Digitized by Google

Katholische Kirchenmusik
liefert prompt und billigst das
General-Depôt cäcil. Kirchenmusik
von
Feuchtinger & Gleichauf
in Regensburg.
Auswahlsendungen bereitwilligst.
Kataloge gratis und franko.
Versand nach allen Ländern.
Grosses Lager weltlicher Musikalien.
Gefl. Aufträge wollen wie oben adressiert werden, also stets beide Namen schreiben.

Soeben ist in **2. Auflage** erschienen:
Gradualbuch
Auszug aus der Editio Vaticana
mit Choralnoten, Violinschlüssel, geeigneter Transposition, Übersetzung der Texte und Rubriken
herausgegeben von
Dr. Karl Weinmann
Direktor der Kirchenmusikschule Regensburg
662 Seiten. Ungebunden Mk. 3.00.
In Halbchagrinband Mk. 4.60.
Verlag Friedrich Pustet, Regensburg,
zu beziehen durch alle Buchhandlungen.

CANTUALE
exhibens
Vesperas et Completorium de Dominica
necnon
Vesperas de praecipuis anni Festis
adjectis
Litaniis, Hymnis et Orationibus
Expositionis XL et XIII horarum et adorationis perpetuae
cantari solitis.
Von **Msgr. C. Cohen.**
5. Aufl. 212 Seiten. Ungebunden Mk. 1.50. In Leinwandband Mk. 2.00.
Verlag von Friedrich Pustet in Regensburg.

Vorbereitung auf die
staatliche Prüfung für Gesanglehrerinnen.
Ostern 1914: Beginn des neuen Kursus.
Theodor Queling, Paderborn,
Königl. Seminar-Musiklehrer a. D.,
Mitglied des „Deutschen Musikpädag. Verbandes“.

HARMONIUMS
mit wundervollem Orgelton von 46 Mark an.
PIANOS, besonders billige Instrumente. :-:
Katalog gratis.
Aloys Maier, Päpstl. Hofl., Fulda.
8000 Harmoniums in allen Ländern d. Welt singen ihr eigenes Lob.

Digitized by Google



empfiehlt in reicher Auswahl zu bequemen Bedingungen **PIANOS** und Flügel in altbewährter Güte, IBACH-PIANOLA-PIANOS d. h. IBACH-Pianos mit eingebautem Klavierspielapparat, Pianolas mit Themodist und Metrostyle, sowie Harmoniums. — Bei Kauf, Miete, Umtausch, Reparatur oder Stimmung wende man sich an die mehr als hundertjährige Erfahrung des durch vier Generationen bestehenden Hauses IBACH. Neuheit: Transponierflügel Pat. F. v. Kraus-Ibach

RUD. **IBACH** SOHN,

gegr. 1794 **BARMEN** gegr. 1794

Johannes Klais

Orgelbaumeister Bonn a./Rh.

Inhaber des goldenen Kreuzes „Pro ecclesia et pontifice", verliehen für hohe künstlerische Leistungen von Sr. Heiligkeit Papst Pius X. nach Vollendung der Orgel in der Primitialabtei * der Benediktiner, St. Anselmo in Rom. *

Grösste Orgelbauanstalt Westdeutschlands.

Kirchen-, Konzert- und Salonorgeln, Umbauten und elektr. Gebläseanlagen.

In Auftrag befinden sich u. a.:

Ganz elektr. Orgel mit drei Manualen für die berühmte Benediktinerabtei Cava in Süditalien.

Pneum. - elektr. Doppelorgel (vier Manuale und Chororgel) für das Münster zu Bonn.

Kostenanschläge und Besuch unverbindlich und unentgeltlich.



IM THEATER

oder im Konzertsaal gibt es zum Schutz der Stimme nichts Angenehmeres als eine Schachtel Wybert-Tabletten. Erhältlich in allen Apotheken u. Drogerien. Preis der Originalschachtel 1 Mk.



Katholische Kirchenmusik

liefert schnell und billigst

Franz Feuchtinger, Cäcilien-Vereins-Kassier,

kathol. Kirchenmusikhandlung

in **Regensburg** Ludwigsstrasse 5.

Ansichtssendungen und Kataloge überallhin.

Bitte genau auf Firma zu achten.

Druck von Friedrich Pustet in Regensburg.

Digitized by Google

Caecilienvereinsorgan

15. Mai

1914
5. Heft

49. Jahrgang der von Dr. Franz Witt (✝2. Dez. 1888) begr. Monatsschrift „Fliegende Blätter für kath. Kirchenmusik"
Herausgegeben von Dr. Hermann Müller, Paderborn

Inhalt:

H. Schulte: Sprechtechnik . . . S. 101
P. Cölestin Vivell O. S. B.: Die Versfüße der alten Griechen mit den Tonintervallen verglichen . S. 104
A. A. Knüppel: Kreuzauffindung — In hoc signo vinces . . . S. 105
J. Hatzfeld: Die Kirchenmusik als liturgische Kunst (Schluß) . . . S. 108
P. W. J. Doll S. V. D.: Erwiderung . . . . S. 114
Vereins-Chronik . . . . S. 115
Aufführungen in Gottesdienst und Konzert . . . . S. 116
Aus Zeit und Leben . . . . . . S. 118
Zeitschriften . . . . S. 119
Aus dem Verlage . . . . S. 120
Anzeigen S. 9* u. 10* u. 1 Umschlagseite

Verlag und Eigentum des Allgemeinen Caecilienvereins zur Förderung der kath. Kirchenmusik auf Grund des päpstlichen Breve vom 16. Dez. 1870
Druck und Versand von Friedrich Pustet in Regensburg
Jährlich 3 Mark ◆ ◆ ◆ ◆ Einzelheft ohne Beilagen 30 Pfennig

Digitized by Google

Digitized by Google

Sprechtechnik.

Ein Vortrag. Von H. Schulte, Gütersloh.[1])

An vielen Stellen regt es sich, um die so lange in die Ecke gestellte Rhetorik wieder hervorzuziehen und ihr den Platz anzuweisen, den sie unter den andern Künsten mit Recht beanspruchen darf. Eine Anzahl von Universitäten haben Lehrstühle für sie errichtet; Wanderkurse wurden z. B. in Dortmund, Hamm gehalten. Der junge Student kann in praktischen Übungen den richtigen Gebrauch seiner Sprechwerkzeuge erlernen. Leider wird von dieser Gelegenheit noch viel zu wenig Gebrauch gemacht. Möglich ist es aber, daß der Staat und hoffentlich nicht zuletzt die Kirche einmal dazu übergehen, alle, die als Beamte, wie Theologen, Pädagogen usw. in ihre Dienste treten wollen, darauf prüfen zu lassen, ob sie so sprechen gelernt haben, daß sie die Gewähr bieten, sie nach dieser Richtung hin voll ausnützen zu können.

Wie manche Geistliche sehen den Anstrengungen, die der Sonntag und besonders mehrere aufeinanderfolgende Festtage ihnen bringen, mit Zagen entgegen, weil einige Predigten sie ermüden und heiser machen.

Für jeden, der mit der Schule betraut ist, bedarf es keiner Auseinandersetzung, wie viele Lehrer und Lehrerinnen es gibt, die zum eigenen wie zum Wohle der Schüler viel mehr Erfreuliches leisten würden, wenn sie sprechen gelernt hätten. Kirche und Schule stellen große Anforderungen an die Leistungsfähigkeit der Geistlichen und Lehrer.

Die Ärzte behaupten, daß nahezu die Hälfte aller Erkrankungen dieser Personen auf solche der Atmungs- und Sprechwerkzeuge zurückzuführen sind. Die Alten pflegten die Kehlkopf- und Stimmbänderkrankheiten morbus clericorum („die Klerikerkrankheit") zu nennen.

Wer seine Stimmittel richtig zu gebrauchen weiß, wird sie 1) nicht schädigen, 2) ist er in der Lage, durch Technik zu ersetzen, was ihm an Kraft fehlt, 3) steht er den Sprechgebrechen der Schüler ganz anders gegenüber; man braucht nicht mehr zu sagen, daß ein Kind es anders machen soll, man kann dem Kinde zeigen, wie es gemacht werden muß.

Manche Redner haben jahrelang mit Kehlkopf-, Lungen- und anderen Leiden zu tun, die sie sich durch fehlerhafte Anstrengung beim Sprechen oder durch Erkältung zugezogen hatten. Die verschiedensten Ärzte wurden konsultiert, beinahe das ganze Lexikon der medizinischen Medikamente erprobt, bis der Patient endlich wie durch Zufall seine Zuflucht zu einem Sprechlehrer nahm und bei ihm Heilung fand.

Als unser Kaiser vor mehreren (12—14) Jahren an einem Halsübel litt und sich einer Operation unterziehen mußte, hatte seine Stimme sehr gelitten, daher machte er einen Sprechkursus durch, und ersetzt jetzt durch Kunst und Technik, was er verloren. Ja, man wunderte sich sogar und glaubte, durch die Operation wäre seine Stimme besser geworden.

Im folgenden soll eine kurze Übersicht gegeben werden:

I. Über das menschliche Stimmorgan.
II. Über das Atmen.
III. Über die Bedeutung des kunstgerechten Vortrags.

I. Das menschliche Stimmorgan.[2])

Bei aller Einfachheit der Konstruktion ist die menschliche Stimme ein Instrument von höchster Vollkommenheit, der denkbar größten Leistungen und Wirkungen fähig. Wie alle anderen Fähigkeiten ist sie bei den Menschen verschieden und entwicklungsfähig. Sie kann vervollkommnet, auf methodischem Wege schön und schöner gebildet werden, wenn man weiß, wie das zu machen ist, und was dazu gehört.

[1]) Der Vortrag hat zunächst mehr pastoraltheologische Tendenz. Er dürfte indes auch für Sänger beachtenswerte Gedanken bieten. Die Schriftleitung.

[2]) Hier lege ich zugrunde die Ausführungen der beiden großen Physiker Tyndall und Helmholz.

Digitized by Google

Das Stimmorgan ist nicht allein der Kehlkopf, sondern es gehören dazu auch die Lungen, die Luftröhre, Schlund-, Mund- und Nasenhöhle, also der ganze bei der Tongebung tätige Organismus.

Der Ton wird erzeugt durch die Stimmbänder. Jedoch hat den zwischen den Stimmbändern erzeugten Klang noch keines Menschen Ohr vernommen und wird ihn auch nie vernehmen. Die Augen können den Mechanismus seiner Bildung wohl wahrnehmen; aber auf keine Weise können die dort entstehenden Schwingungen isoliert werden von denen, welche in der Luftröhre, in den Lungen und in den Kopfhöhlen sich neu zu gleicher Zeit mitbilden. Die Quantität der Bewegung, die eine Saite einer Violine oder Klaviers der Luft mitteilen kann, ist zu gering, um in irgend einer Entfernung gehört zu werden; erst der Resonanzkasten macht sie dazu fähig. Die mit den Saiten verbundenen Oberflächen und die zwischen denselben eingeschlossene Luft, die in Schwingungen versetzt worden sind durch die Saiten, geben den Ton. Die Güte dieser Instrumente hängt fast gänzlich von der Qualität und Anordnung ihrer Resonanzböden ab. Genau dasselbe, was wir bei den Instrumenten beobachten, finden wir auch bei unserm Stimmorgan. Die Stimmbänder setzen die Hohlräume in Brust, Hals und Kopf in Resonanz.

Jeder Klang besteht aus seinem Grundton und seinen Obertönen, die auch harmonische Töne genannt werden. Mittels veränderter Stellung des Mundes können wir den Grundton und die Obertöne in verschiedener Stärke zusammen mischen. So werden die Vokale gebildet (a, e, i, o, u).

Bei den verschiedenen Vokalen bleiben die Stimmbänder durchaus in demselben Zustande; diese bringen stets denselben Grundton und dieselben Obertöne hervor, und die Veränderung bei den verschiedenen Vokalen kommt nur daher, daß in den verschiedenen Fällen verschiedene Töne von der Resonanz des Mundes verstärkt worden sind.

Bei der Hervorbringung eines Tones sind drei Elemente tätig:

a) der bewegende Atem;
b) die schwingenden Stimmbänder;
c) die Resonanz in Brust und Kopf.

Diesen drei Kräften und ihrer Entwicklung hat sich in erster Linie die mechanisch-technische Ausbildung des Stimmorganes zuzuwenden. Das oberste Gesetz, das uns dabei zu leiten hat, heißt:

Mit möglichst wenig Kraftanstrengung möglichst viel Tonmasse zu erzeugen.

Nehmen wir die beiden aktiven, tonerzeugenden Kräfte, nämlich a) der Atem, b) die Tätigkeit der Stimmbänder und der Halsmuskeln, so lautet dies Gesetz:

Mit möglichst wenig Atemkraft und dementsprechend möglichst geringer Halsmuskeltätigkeit möglichst volle Resonanz in Brust und Kopf zu entwickeln.

Dies zu wissen, zu beobachten und zu üben ist von der allergrößten Wichtigkeit, 1) um eine schöne, klangvolle, weithintragende Stimme zu erhalten, 2) um beim Sprechen nicht zu ermüden, und sein Stimmorgan nicht zu beschädigen oder sogar zu ruinieren.

II. Die Atmung.

Was wäre zunächst über den so wichtigen Faktor, über das Atmen, zu sagen?

Sorge, daß die Brust hinreichend mit Luft gefüllt bleibt, 1) um die Stimmbänder in Bewegung setzen zu können; 2) wegen der Brustresonanz.

Man muß den Atem so leise fassen lernen, daß man mit dem geringsten Hauche einen Klang hervorbringt, der nach und nach zum stärksten Ton in allen Richtungen an- und abschwillt.

Masse und Bewegung des Atems soll also möglichst gering sein; der Ton, als der schwingende Atem, soll fast im Körper ruhen, stehend in sich schwingen.

Der Atem soll immer locker, lose, breit und weich durch die Kehle strömen; er darf sich dort nicht fangen, nicht von den Organen gedrückt werden und diese selbst nicht drücken. Jedes kleinste Teilchen des Atems muß zum vollen Ton werden.

Dieses Streben ist für die Entfaltung des Tones und die Entwicklung der Stimme nach allen Richtungen von außerordentlicher Wichtigkeit. Die Natürlichkeit, Leichtigkeit, Größe und Schönheit der Stimme hängen in erster Linie von der Beherrschung und künst-

Digitized by Google

lerischen Behandlung des Atems ab. Zu großer Aufwand von Atem dagegen macht die Stimme leicht schreiend oder schwankend; sie verliert ihre Elastizität und läßt damit sehr oft eine für das Sprechen in großen Räumen unentbehrliche Eigenschaft, die Tragfähigkeit, eintreten. Wie sehr durch Beseitigung zu starken Atemdruckes oft die Stimmen vergrößert und veredelt werden, ist geradezu überraschend, aus häßlichen, kleinen Stimmen werden durch rechte, kunstgemäße Behandlung des Atemstromes in vielen Fällen edle und große, die kaum noch eine klangliche Erinnerung an ihre einstige Minderheit zurücklassen.

Die weiche Zurückhaltung des Atems im ersten Moment der tonlichen Tätigkeit, beim Beginn eines neuen Satzes nach frischer Atemeinnahme, ist anfangs nicht leicht. In diesem ersten Moment ist die Gefahr am größten, den Atem wild herauszuschnellen. Infolgedessen hat man 1) keine Luft, um einen Satz oder auch nur einen Satzteil zu sprechen, 2) keine Brustresonanz, weshalb der Ton dann keinen Klang hat. Der Atem muß so weich und präzis einsetzen, daß der Stimmton im Augenblick des Entstehens schon in der rechten resonierenden Lage sitzt.

Welche Atemführung ist für eine gute, gesunde und schöne Tonbildung die beste?

Bekanntlich unterscheidet man drei Arten der Atmung: Schulteratem, Flankenatem und Zwerchfellatem. Für den Redner ist bei weitem der beste der Flankenatem, wobei der Brustkorb sich ausdehnt. Es ist dann reichlich Luft vorhanden zum Sprechen und für die Resonanz. Die Elastizität des Brustkorbes gewährt ein schnelles Einatmen und bewahrt uns vor dem lästigen Asthma.

Führen wir uns kurz das Bild des künstlerischen Tones noch einmal vor, so sind es vier Faktoren, die bei der Tonbildung zusammenwirken: 1) der Atem, 2) Halsmuskeln (Stimmbänder usw.), 3) Brustresonanz, 4) Kopfresonanz. Der Ton selbst ist die Summe der beiden letzten, der Brust- und Kopfresonanz, gebildet durch die gemeinsame Tätigkeit der beiden ersten, des Atems und der Halsmuskeln.

Die Vergrößerung und Veredelung des Tones beruht durchaus nicht auf stärkerem Atemdruck und übermäßigem Anspannen der Halsmuskeln; damit würde man nur Schreien erzielen können, dem bald jedes weiche, ruhige und schöne Erklingen der Stimme zum Opfer fallen und das nach kurzer Zeit den Untergang der ganzen Stimme zur Folge haben würde.

Die Vergrößerung des Tones ist zu erreichen durch Lockerung und Erweiterung des Schlundes, Vermehrung und Festigung der Brust- und Kopfresonanz. Vergrößerung und Veredelung, Fülle und Wohlklang gehen bei der Stimme Hand in Hand.

III. Welche Bedeutung hat die Sprechtechnik in der Praxis?

Daß die Sprechtechnik (äußere Beredsamkeit) eine Kunst ist, muß jedem einleuchten, der auch nur einen flüchtigen Blick in die vielgestaltigen Regeln derselben hineingeworfen hat.

Aristoteles sagt vom äußeren Vortrag in der ihm eigenartigen kräftigen Weise: *Δύναμιν ἔχει μεγίστην*; „er hat eine sehr große Gewalt".

Daher kommt es auch, daß wir eine Predigt, die wir angehört, manchmal beim späteren Durchlesen gar nicht wieder erkennen und darüber staunen, daß dieselbe mit einem Male so anders geworden.

Der Grund dafür liegt in dem philosophischen Satze: Per sensus ad intellectum; „durch die Sinne zur geistigen Erkenntnis". Je mehr die Sinne beeinflußt werden, je reicher und nachhaltiger die Sinneseindrücke sind, desto tiefer und reicher ist auch der Eindruck, der in der Seele geschaffen wird. Glücklich, wer eine schöne, klangvolle, tonreiche Stimme sich erworben hat! Sie wird ihm hier von unberechenbarem Nutzen sein. Eine arme Rede, welche gedruckt niemand lesen möchte, kann einen beneidenswerten Erfolg haben, wenn sich der Redner in Pronuntiation und Aktion auszeichnet, während ein gut ausgearbeiteter Inhalt durch den minderwertigen Vortrag oft kaum auch nur einen geringen Eindruck hervorbringt.

In der Österreichischen Rundschau führt der Direktor des Wiener Burgtheaters, Alfred Freiherr von Berger, schwere Klage über den modernen Verfall der Sprechkunst. Es sei unglaublich, wie arm an Tönen selbst der Vortrag von Schauspielern sei, die als Künstler gelten; erzprosaische Stimmen bringen eigentlich nur Geräusche hervor, nicht edle Menschenlaute und wecken die Empfindung von etwas Steinhartem.

Digitized by Google

Daran anknüpfend sagt Bischof von Keppler: „Trifft ähnliches vielleicht auch auf homiletischem Gebiete zu? Man wird allerdings zweifeln dürfen, ob allgemein dem Vortrag der Predigt die Aufmerksamkeit zugewendet wird, die er verdient.“

„Die Achtung vor der Majestät Gottes,“ sagt er weiter, „verpflichtet zu Arbeit, Anstrengung, steter Übung. Dem darf man sich nicht entziehen wollen mit Berufung auf das Wort: ‚Es trägt Verstand und guter Sinn mit wenig Kunst sich selber vor.‘ Wer auch für das, was dem Vortrag ziemt, Verständnis und guten Sinn hat, der braucht freilich wenig Kunst mehr; aber man muß auch in dieses sich einlernen und einüben ...“ so Keppler.

Es ist zu bedauern, daß in unserm Schulwesen, namentlich in den hierzu berufenen Mittelschulen, der Aneignung einer schönen, klangvollen Stimme und der Übung in Rede und Vortrag ein so geringes Augenmerk zugewendet wird.

Was Monsabré von seinen französischen Landsleuten sagt, das möchte wohl auch anderswo Geltung haben: „Es herrscht in der Erziehung der Theologen eine zu große Gleichgültigkeit in bezug auf diesen Punkt. Man schaut fast einzig auf die Solidität der Rede, nicht auf die Art und Weise des Vortrags. Bei den Dissertationen und bei den Predigtübungen bespricht und beurteilt man sorgfältiger die Eigenschaften des Gedankens und des Stils als die Unvollkommenheiten der Stimme, der Pronuntiation, der Diktion, des oratorischen Tones, der Haltung, des Spiels der Physiognomie und des Gestus. Und doch dürfen die Jugenderzieher nicht vergessen, daß der mangelhafte Vortrag einer Rede imstande ist, die ganze Arbeitsfrucht eines intelligenten Mannes zugrunde zu richten.“

Bei Goethe heißt es im Faust:

„In dieser Kunst möcht' ich was profitieren,
Denn heutzutage wirkt das viel.
Ich hab' es öfters rühmen hören,
Ein Komödiant könnte einen Pfarrer lehren.“



Die Versfüße von den alten Griechen mit den Tonintervallen verglichen.

Von P. Cölestin Vivell O. S. B., Seckau.

Um die kulturelle Hebung der Franken hat sich besonders Alkuin verdient gemacht. Mit Hilfe seines hohen Gönners, Karls des Großen, betrieb er erfolgreich die Wiedergeburt der klassischen Studien, indem er die antik-griechischen und -lateinischen Künste und Wissenschaften den neuen Verhältnissen des Christentums anzupassen suchte und zu diesem Zwecke Bildungsanstalten gründete. Unter den Wissenschaften, deren Pflege er beförderte, nahm die Musikwissenschaft nicht den letzten Platz ein (vergl. Cäcilienvereinsorgan 1914, S. 84, „Alkuins Gedicht über die Pflege der Musik im Frankenland“). Als Quellen dienten ihm die griechischen Abhandlungen über Musik und deren lateinische Übersetzungen bezw. Bearbeitungen (s. Vivell, „Vom Musiktraktat Gregors des Großen“,[1]) Leipzig 1912, S. 2 ff.).

Nach Alkuins Vorbild haben auch die späteren Musikgelehrten ihre Kenntnisse aus jenen Quellen geschöpft. Dies können wir durch Vergleichung der mittelalterlichen Musiktraktate mit den antiken bis ins einzelnste verfolgen.

Einer der Gegenstände, welche die christlichen Musiklehrer dem Altertum entlehnten, ist die Vergleichung der Versfüße mit den Tonintervallen, wobei das Tertium comparationis bald die Verhältniszahlen, bald die Größenmaße bilden. Die einschlägigen Stellen der mittelalterlichen Musik-Theoretiker sind bereits im Gregoriusblatt 1910, S. 131; 1911, S. 113 und in der Gregorianischen Rundschau 1912, S. 37 besprochen worden. Unter den altgriechischen Schriftstellern wurden in letzterer Zeitschrift Pseudoaristoteles (Problem.) und

[1]) Dieser kleine Musiktraktat war höchst wahrscheinlich nichts anderes als das Vorwort zum gregorianischen Antiphonar.

Digitized by Google

Plutarch herangezogen (S. 38ff.). Es erübrigen noch die Zeugnisse von Porphyrius und Aristides Quintilian, sowie eine andere Belegstelle von Plutarch.

1. Porphyrius (III. Jahrh. n. Chr.), der Kommentator des Ptolomäus, einer der angesehensten Musiktheoretiker, berichtet über die Ähnlichkeit der tonischen und metrischen Zahlenverhältnisse folgendermaßen: „Die Musikgelehrten bezeugen augenscheinlich, daß die Proportionen der Konsonanzen und der Versfüße einander verwandt und gleicher Natur sind. Denn sie halten dafür, daß den Konsonanzen Zahlenverhältnisse zugrunde liegen, nämlich dem Quartensprung das Verhältnis 4 : 3, der Quint 3 : 2, der Oktav 2 : 1, der Duodezim 3 : 1. Dasselbe Verhältnis obwaltet nun auch bei den Mensuralwerten der Versfüße; denn das gleiche, das doppelte und anderthalb haben die meisten und schönsten Metren, wenige aber dritthalb und dreifach.[1])

2. Aristides Quintilian (l. I. De musica) vergleicht den Ganzton mit einer Longa, den Halbton mit einer Brevis und den Viertelston (enharmonische Diësis) mit einem Halblaut oder Halbvokal: „Da nun dieses sich so verhält, so ist klar, daß die Größen der Buchstaben gleich sind der Zahl der Tonschritte; denn der kleinste Buchstabe bildet den vierten Teil der Longa, wie die Diësis der vierte Teil des Ganztones ist. Der mittlere ist ferner die Hälfte des großen und das Doppelte des kleinen."

His igitur ita habentibus, literarum magnitudines toni intervallis numero pares monstrantur. Etenim illarum minima maximae quarta pars est, ut diesis est quadrans toni. Media dimidia quidem est maioris, dupla vero minoris. (Meibom. p. 45.)

3. Den Ausführungen Plutarchs zufolge, scheinen die Alten die Toninvervalle den Versfüßen sogar im Gesange angepaßt, d. h. den Ganzton auf eine lange Silbe und den Halbton auf eine kurze verlegt zu haben; denn er berichtet, daß „die Alten in dem Modus, der sich für die Spondeen eignet, den Gebrauch der dritten Saite sehr wohl gekannt haben, weil sie jenen beim Saitenspiel verwendeten." Quod autem prisci in modo qui spondeis aptus est, non ignoraverint tertiae chordae usum, satis demonstrat eius in pulsatione usurpatio. (Westphal, Plutarch, Breslau, Leukart 1866, S. 669, 19.) Ferner: „Das gleiche Bewandtnis hat es auch mit der Nete; denn auch diese haben sie beim Saitenspiel verwendet, weil sie in Dissonanz zur Paranete und in Konsonanz zur Mese steht. Aber aus Rücksicht auf den Gesang schien ihnen die Nete nicht geeignet für den Spondeus." Eadem est etiam de Neta ratio. Nam et hac in pulsatione usi sunt, et ad paranetam seu imae proximam dissonantium et ad mediam consonantium. Sed ratione cantilenae non visa est illis convenire spondeaco modo. (l. c.)

Den Belegstellen des Porphyrius, Aristides Quintilian, Plutarch und Pseudo-Aristoteles entnehmen wir also, daß die Vergleichung der Versfüße mit den Toninvervallen keine Erfindung des Mittelalters war, sondern den altgriechischen Theoretikern entlehnt wurde.



Kreuzauffindung – In hoc signo vinces.

Oratorium von Felix Nowowiejski. Dichtung von Arno Herolaska.

Zur Uraufführung des Werkes in Crefeld am 8. März von A. A. Knüppel, Altenessen.

Kaum ist der erste rauschende Beifall über Felix Nowowiejskis dramatische Szenen: „Quo vadis?"[2]) verflogen, kaum hat sich der erste Enthusiasmus gelegt, da schenkt uns der noch junge Tonkünstler ein neues Werk: „Kreuzauffindung",[3]) ein Oratorium in drei Szenen für

[1]) Et iterum videbuntur etiam musici idipsum contestari, symphonias dico et pedum rationes connaturales et propinquas esse. Symphonias enim ex ipsis rationibus nasci arbitrantur, aliam diatessaron ex sesquitertio (numero), aliam diapente ex sesquialtero, aliam diapason ex duplo, aliam diapason et diapente ex triplo. Eadem sane ratio consonantiae et in illis viget. Et rhythmici pedes latentes inveniuntur secundum easdem rationes: secundum aequale et duplum et sesquialterum plurimi et speciosissimi, pauci quidam secundum sequitertium et triplum. (Porphyr. ad Ptolem. Harm. 219 De similitudinibus. Lat. Übersetzung in Rassegna Gregoriana 1912, p. 266).

[2]) Verlag von A. Maier, Fulda. [3]) Verlag von F. E. C. Leukart, Leipzig.

Digitized by Google

Soli, Chor, Orchester und Orgel, und man steht vor der schwierigen Frage, welchem von beiden Werken der Vorzug gebührt. Beide sind weithin leuchtende Lichtpunkte, Werke voll dramatischer Kraft und musikalischen Fein- und Edelsinnes, Spiegelbilder eines tiefreligiösen Fühlens und Denkens. Der Stoff, die bekannte Kreuzauffindungserzählung, bietet reiche Gelegenheit, die dem Komponisten eigene dramatische Ader pulsieren zu lassen: Nowowiejski ist ein echter Dramatiker. Das zeigt uns schon das Vorspiel, die symphonische Dichtung „Jerusalem", die dem vorgesteckten Programm durchaus entspricht. Dieses Vorspiel ist gewissermaßen die Szenerie, der Ort der Handlung, auf dem sich die Begebenheit abspielt; es enthält auch bereits alle Motive, die im Verlaufe des Oratoriums zur Verwendung kommen, kündet dräuend die Zerstörung der Stadt und verherrlichend den Wiederaufbau des neuen Jerusalems, der Kirche Christi.

Vor der Stadt begegnet uns eine Prozession frommer Pilger, eine Litanei singend; die Anrufungen sind choraliter gehalten, die Antworten polyphon, das Agnus Dei jedesmal um einen Ton steigend. Nachdem Bischof Markarius die Ankömmlinge begrüßt, ziehen diese unter Lobgesängen auf Christus in die Stadt ein. Ein prächtiges Stück: dieser Einzugschor, der ganz die Physiognomie des Hosanna Israels beim Einzuge Christi am Palmsonntag an sich trägt. Kaiserin Helena ist glücklich, dort zu weilen, wo einst Christus wandelte. In wenigen Worten – musikalisch überzeugend – spricht sie von ihrem Glück. Bach und Händel würden dies in einer himmlisch langen Arie niedergelegt haben, vielleicht auch noch Mendelssohn; Nowowiejski aber wird seiner Zeit gerecht: er ist kurz und bündig in seiner musikalischen Sprache. Er will ja auch nicht Musik machen und dieser dann endlose Wiederholungen unterlegen; er sagt nur das Notwendige und dies in überzeugender, faßlicher Weise.

Die Pilger jauchzen ihrer Kaiserin zu; auch hier kein formvollendeter Chor einer vergangenen Zeit! Nur ein kurzes „Heil dir!" in ein paar wirksamen modulatorischen Wendungen. Eine schwierige, aber immerhin dankbare Partie, die der Kaiserin! An die Treffsicherheit der Repräsentantin werden ziemlich große Anforderungen gestellt. Allerdings, Damen wie Frau Philipp-Locke-Crefeld mit schöner, schmiegsamer Stimme, die sowohl einen sonoren, imponierenden Alt als auch einen klanglichen Mezzosopran singt, ist die Ausführung eine leichte Aufgabe. Sie bot übrigens eine seelenvolle Wiedergabe. – Helena will das Gelübde ihres Sohnes Konstantin einlösen und auf dem Kalvarienberge ein Haus errichten, das der Verehrung des heiligen Kreuzes dienen soll. Vor gefährlicher Schlacht hatte Konstantin gebetet; in einer Wolke hatten sich ihm die Worte gezeigt: „In diesem Zeichen wirst du siegen!" und unter denselben das Kreuz. In der Nacht erschien ihm der Herr, in der Rechten das Kreuz, und befahl ihm, dieses Zeichen nachzubilden und dem Heere voranzutragen und versprach ihm Sieg. Der Kaiserin aber verhieß Gott, das Kreuz zu finden, an dem er gestorben. Das ist kurz die Veranlassung der Pilgerfahrt, so Helena sie dem Bischof Markarius kund tut. Es ist eine Pracht, wie Nowowiejski dieses alles der Kaiserin nachempfindet und es musikalisch wiedergibt, wie das Orchester sich in Tonmalerei ergeht: die Schlacht, das erste Gebet, die harte Bedrängnis – kann ein Gebieter Roms überhaupt in Bedrängnis kommen? – die Erkenntnis des wahren Gottes, die lichte Erscheinung des Kreuzes (das wirkungsvolle hohe ges!), die überzeugende melodische Linie über den Worten „In diesem Zeichen wirst du siegen!" Hier unterbricht der Chor die Kaiserin und wiederholt glaubensselig diese verheißenden Worte. Von großer Wirkung ist hier die Verwendung der Orgel, des Pflegekindes der heiligen Kirche. Wie dramatisch dann die Schilderung der Nacht. In der Tiefe das Motiv des Kreuzes, das herannaht, um sich dem schlafenden Herrscher zu offenbaren. „. . . und zu ihm trat der Herr". Wiederum unterbricht die Begeisterung des Volkes der Kaiserin Rede. Dann folgt ein Liebes- und Sehnsuchtsgesang der Heldin, musikalisch so hoch, mit einem übersprudelnden Inhalt von Sehnsucht und Verlangen, daß wir ihm kaum etwas Würdigeres der Neuzeit zur Seite stellen können. An Leidenschaftlichkeit und Wärme des Ausdrucks kommt diesem Höhepunkte der ersten Szene nur der Gesang der Lygia in der dritten Quo-vadis-Szene gleich: „Wir sind bereit, für Jesu Namen."

Aus dieser schönen, üppig blühenden Welt von Idealen werden wir versetzt in eine rauhe Wirklichkeit sündigen Lasters. Wie sah es doch in Jerusalem aus? Welcher Geist herrschte dort? Venuspriesterinnen stimmen den Gesang der irdischen Liebe an, huldigen ihrer Göttin und zerstören die ganze Gedankenwelt religiösen Lebens. Die ganze Verderbtheit mit ihrer wilden Sinnenlust tritt uns hier vor Augen; Nowowiejski weiß sie drastisch zu schildern, das Tanzmotiv grenzt fast ans Banale, wird aber durch die geschickte Verarbeitung und Instrumentierung in

Digitized by Google

eine vornehme Fassung gebracht. Mitten in diese Wildheit gerät der Pilgerzug; die Pilger sind entsetzt: „Tönt von Golgatha der Sang?" Ja, es ist Wirklichkeit: „Wonnegewährende, dämpfe die Gluten, bring uns, o Venus, lachende Lust!" Den Priesterinnen droht Gefahr und schon springen die dämonischen Geister helfend ein: „Fluch dem Kreuz!" Und nun entspinnt sich ein wilder Kampf zwischen Himmel und Hölle, hier frommes Beten und Lobsingen, dort dämonisches Fluchen und Lästern. Aus dem Venustempel ertönen die Klänge eines Bacchanals (in Melodie und Rhythmus originell). Bischof Markarius endlich beschwört die Verruchten und heißt sie weichen. Plötzlich stürzt dann alles hinab in die Tiefe, der Venuspalast wird zerstört, die Erde aufgewühlt und nach dem Kreuze durchsucht. Die Pilger stimmen das Sanctus an. Ein mächtig wirkender Chorsatz, zuerst vierstimmig, dann achtstimmig, beschließt diese an Kontrasten reiche und lebhafte Szene.

Und nun kommt das Herrlichste des ganzen Werkes: die dritte Szene. „Bete und arbeite", heißt ein altes Sprichwort; und so schaffen denn auch die Pilger mit Hacken und Spaten, dabei betend und den Herrn preisend. Die Musik schildert, wie die Pilger nach dem verscharrten Kreuz graben. Die Kaiserin überwacht die Arbeit und fleht innig zum Herrn:

Aus der Tiefe rufe ich,
Herr, zu dir.
Willst du der Sünde
Gedenken, Gott,
Wer wird vor dir bestehen?

Von der Morgenwache
Bis zur Nacht
Grub ich in des Berges Schoß.
Öffnet euch, Felsen,
Gebt eueren Raub!

Nowowiejski schuf hier ein innig Gebet, ein Gebet, das fromme Leidenschaft durchzieht. Es steigert sich zu einem Wechselgesang mit dem Chore der rastlos arbeitenden Pilger. Bischof Markarius hat selbst Hand angelegt und stößt denn nun auf eine hohlklingende Stelle im Felsen, wo er das Kreuz vermutet. Mit neuem Eifer geht man an die Arbeit und siehe, drei Kreuze zeigen sich den Blicken der erfreuten Pilger. Heller Jubel! Begeisterte Ausrufe: „Das Kreuz, das Kreuz!" Aber noch ist die Freude nicht voll. Noch eine bange Frage: Welches von den dreien ist nun das Kreuz des Heilandes? Unter den Klängen eines Trauermarsches wird ein Toter herbeigetragen und mit den drei Kreuzen in Berührung gebracht. Und er kehrt zum Leben zurück, als das heilige Kreuz auf ihn gelegt wird. Auch eine Kranke wird durch die Berührung mit dem Kreuze des Herrn geheilt. Und jetzt ist jeder Zweifel ausgeschlossen: Dies ist das hochheilige Kreuz, an dem Gott gehangen. Markarius tritt in die Mitte der Versammelten und stimmt das „Ecce lignum Crucis" an, diesen altehrwürdigen Karfreitagsgesang. Es war sicher ein herrlicher Gedanke, hier aus der katholischen Liturgie zu schöpfen. Nach diesem dreimal gesteigerten Choral kommt dann – ein herrliches Seitenstück zu der am Karfreitag üblichen Adoratio Crucis – ein Verehrungsgesang der Kaiserin:

Ich halte dich, dreimal
Glückselig Holz,
O Kreuz des Herrn
Zweischneidiges Schwert.
Du Zweig, an dem
Die Erlösung erblüht.

Und die Pilger stimmen ein „Vexilla regis prodeunt" an, ein meisterhaft gesetztes „Kirchenlied", und dann greift endloser Jubel Platz, das Kreuz wird errichtet und der allgemeinen Verehrung freigegeben. Das Kreuzmotiv ertönt in dem Duett des Markarius und der Kaiserin, auch der Chor nimmt es auf. Und dann ein aufs höchste gesteigerter Preis- und Lobgesang: Christus siegt, Christus ist König, Christus regiert. Mit einem mächtigen, breiten „Alleluja" schließt das Werk.

Der Hörer ist gebannt; der Eindruck, den dieses neue Oratorium macht, ist ein ganz gewaltiger. Und wen's nicht ergreift, der hat kein Herz mehr für Glauben und Religion, der versteht Gottes Liebe nicht mehr. Musikalisch bedeutet dieses Werk für den Komponisten einen Fortschritt in der Entwicklung zum Modernen, einen Fortschritt, der zu unerheuchelter Gratulation herausfordert.

Nowowiejski ist Musiker von Jugend auf. Als Slawe ist ihm ein heißblütiges Temperament eigen, das seine Kompositionsweise günstig beeinflußt. Seine Art der Orchestrierung ist einfach blendend, wenn man nicht sagen will: raffiniert. Er besitzt die große Kunst des Dramatikers

Digitized by Google

und weiß jede Situation musikalisch überzeugend zu geben. Seine Satztechnik grenzt ans Fabelhafte. Die Verwendung der Orgel ist bei ihm eine Eigenkunst, der sich noch lange nicht jeder beste Meister rühmen darf. Bei seiner Jugend dürfen wir hoffen, daß er uns noch manches herrliche Oratorium schenken wird. Daß er seine Stoffe gerade auf religiösem Gebiete sucht, ist unserer lauen Zeit von großem Vorteil.

Die Uraufführung in Crefeld war ein Ereignis, für den Musikdirektor Zey eine Tat. Unsere Kirchenchöre — das muß leider gesagt werden — stehen großenteils nicht auf dem Niveau, daß man ihnen die Strapazen eines modernen Chorwerkes zutrauen darf. Diese Ausnahme in Crefeld ist daher um so wohltuender. Musikdirektor Zey hatte zwei Kirchenchöre kombiniert, die Knaben auf die Seite gestellt und anstatt dessen 200 Damen herangezogen. Das Frauenoktett stellte die Opernschule von Frau Keva Rockel; sie löste ihre nicht allzu leichte Aufgabe in glänzender Weise. Herr Willy Sonnen vom Crefelder Stadttheater hatte die Partie des Bischof Markarius übernommen, der er in allen Teilen glänzend gerecht wurde. Wenn ihm das „Ecce lignum" nicht so gelang, wie es ein Kirchenmusiker sich wünscht, so ist ihm das nicht zu schwarz anzukreiden; wir könnten uns freuen, wenn wir es in der Praxis immer so zu hören bekämen. An der Orgel wirkte Herr Alfred Fischer. Nowowiejski und Herolaska, der Dichter des Werkes, ehrten die Aufführung durch ihre Anwesenheit.

Was mir besonders sympathisch gewesen ist, das ist das Interesse des Klerus, über das ich in der Tat erstaunt war. Es ist eine betrübende Tatsache, daß sich der Klerus hie und da durch sein Fernhalten von solchen Veranstaltungen in direkten Widerspruch zur Pflege der Oratorienmusik stellt. (Wo ist „Quo vadis?" am meisten aufgeführt? In andersgläubigen Kreisen. Ist es nicht beschämend, daß die Katholiken das katholische Werk eines katholischen Künstlers unbeachtet ließen?) Und doch; was kommt dem Christentum näher? Die Einrichtung von gemischten Chören und die Pflege des Oratoriums oder — sagen wir es einmal offen — die Pflege von Bänkelsängermusik und „kölschen Krätzchen" in den Vereinsversammlungen unter dem schönen Namen „Familienabend". Da wird alle Kraft und Arbeit zersplittert und vergeudet, in rauchdurchschwängerten und alkoholdurchdufteten Wirtshaussälen und -Stuben unter der Devise, daß nach Stunden ernster Beratung rc. auch der Humor zu seinem Rechte kommen müsse, dem Volke allerlei dummes Zeug geboten, das ja allerdings sittenrein, aber sonst genau dem Schund ähnlich sieht, wie die Varietémusiken und -Texte. Das sind harte Worte, aber nur durch unverblümtes Bloßlegen der Übelstände kann hier Rettung erfolgen, sonst gerät das Volksempfinden für das Schöne und Edle in eine Degeneration, die mit der Zeit von üblen Folgen sein kann.



Die Kirchenmusik als liturgische Kunst.

Ein Vortrag. Von J. Hatzfeld, Paderborn.

(Schluß.)

Im Gesamtkunstwerke schließt sich in einer höheren Ordnung der Kreis, dessen Linie, von der dienenden Kunst ausgehend, über die freie hinaus zur dienenden wieder einbiegt. Der Name „Gesamtkunstwerk" — der übrigens jünger ist, als die Sache selber — ist in unseren Tagen in einigen Mißkredit geraten. Die Zeit ist gekommen, wo die Kräfte, die in der Person Richard Wagners ihren Brennpunkt gefunden hatten, wieder — wie sie ihrer Natur nach nicht anders können — auseinanderstreben. Die Kunst teilt eben bis zu einem gewissen Grade das Schicksal des Gewandes der Penelope. Noch ehe die Erkenntnis in voller Klarheit sich durchgesetzt hatte, daß Wagner das Letzte und Höchste zu erreichen auch nicht beschieden war, wenn auch das Überragendste, das einem Genie auf Grund des damaligen Standes der Einzelkünste möglich sein konnte, lockerte sich der Ring, den der Bayreuther Meister um die vereinigten Künste geschmiedet hatte. Die Künste fingen wieder an, jede ihre eigenen Wege zu gehen und innerhalb der Künste wieder deren Arten und Gattungen. Wo auf der Bahn des Gesamtkunstwerkes die Wege verbaut schienen, mußte sich naturnotwendig der Drang zum Fortschreiten in einer Diversion

Digitized by Google

zu den Einzelkünsten Luft machen. Auf die Synthese folgte die Analyse. Aber dieser analytische Prozeß ist in Wirklichkeit nichts weiter, als ein erneutes, tieferes und weiteres Ausholen zur folgenden Synthese, die folgen muß und folgen wird, so gewiß, als der Gedanke eines Gesamtkunstwerkes der Traum ist, den alle Kulturvölker träumen. Wenn also das augenblickliche Interesse der Theorie und Praxis dem Gesamtkunstwerke nicht mehr zugewandt ist, so braucht das für uns kein Grund zu sein, auf die Betonung dieser Seite der Liturgie weniger Gewicht zu legen, sie wohl gar für eine Weile unter den Tisch zu stecken. Der Mensch an sich — wenn man von dem Theoretiker in ihm abstrahiert, der ja manchmal die Praxis in seine Bahnen zwingt — wird von diesem Ideal immer gefesselt sein, weil es einer Sehnsucht seines Innersten entgegenkommt, die dahin zielt, den Dingen, die wir gewöhnlich wegen unserer Unvollkommenheit nur von einer Seite immer erfassen können, von allen Seiten zugleich beizukommen. Was uns im Denken immer nur im Nacheinander möglich ist und bleiben wird, suchen wir in der Kunst um so hartnäckiger als Miteinander vor die Seele zu stellen, ob aus einer begründeten Ahnung der endlichen, befriedigenden Möglichkeit, oder in einer holden Täuschung befangen, kann hier nicht entschieden werden. Genug, daß die Liturgie, als Gesamtkunstwerk gefaßt, eine Saite im Menscheninnern rührt, die allezeit gespannt ist und lebhafte Resonanz gibt. Die Liturgie braucht die oben beschriebene immer einmal wiederkehrende itio in partes der Künste nicht zu fürchten; sie kann sich im Gegenteil in Hinsicht der dadurch eingeleiteten Weiterentwicklung der Einzelkünste davon nur Gutes versprechen. Zudem ist ja das Band, das bei ihr die Künste zusammenhält, ein viel realeres, als jenes es ist, das dem profanen Gesamtkunstwerk seine bindende Kraft muß leihen.

Der Begriff Gesamtkunstwerk schließt es aus, daß eine Einzelkunst als Selbstzweck in ihm Platz habe. Das Ganze ist erst das Kunstwerk. Und wenn da, wo ein Kunstwerk im Kunstwerke ist, so ist das ein Zeichen, daß der Wurf nicht ganz gelungen ist. Es ist mit dem Gesamtkunstwerke nicht wie mit gewissen chinesischen Dosen, von von denen eine die andere einschließt, das Gesamtkunstwerk besteht im Nebeneinander und Miteinander der Teile, wie ein organischer Körper. Wo aber Teile ein Ganzes ausmachen sollen, da müssen die Teile in Hinsicht auf das Ganze geschaffen sein, nicht in sich geschlossen und fertig, sondern so, daß passende Anschlußflächen für die übrigen Teile vorgesehen sind, und wiederum so, daß ein Teil den anderen in seiner Wirkung hebe und — fast könnte man so sagen — mehr durch Widerstrahlung als durch Selbststrahlung wirke. Dann erst ergibt sich ein Bild, in dem nicht Farbe hart neben Farbe in härtester, schreiendster Nuance steht, sondern — gleichsam als Ergebnis reflektierten Lichtes — ein Ganzes nur durch das Ganze ausgesprochen wird, nicht durch Summierung der Teile, sondern als Ergebnis von deren Hinordnung und Bezogenheit aufeinander. Es sind größere Geisteskomplexe, die durch das Gesamtkunstwerk ausgesprochen werden können, tiefere Ideen, die von ihm eine Versinnlichung erfahren können. Und dieses Größere, das über dem Ganzen steht, gibt jeder Einzelkunst von sich etwas mit, was mehr ist, als bloßer Ersatz für das, was sie an ihrer Selbständigkeit aufgeben mußte. Nicht nur der Mensch, auch das Ding wächst mit höheren Zwecken.

Nur als angewandte Kunst also kann im Gesamtkunstwerk die Einzelkunst in Betracht kommen. Es liegt nahe, dazu noch das Einzelkunstwerk selber, als etwas allen Bekanntes, zum Vergleiche heranzuziehen; denn die Grundsätze der Kunst wiederholen sich in allen ihren Gebilden, wenn auch zuweilen durch besondere Zwecke umgebogen und modifiziert. Wie im einzelnen Kunstwerk alle Teile zum Ganzen stimmen müssen, so nicht weniger im Gesamtkunstwerk die Einzelkünste zur Gesamtheit derselben. Oder, was würde man von einem Maler sagen, der ein Kinderbildnis malte und dabei der einen Hand die Dimensionen einer Manneshand gäbe — bloß, weil Hände „seine starke Seite" sind? Das Bild mag so schön sein, als man es irgend wünschen kann, wir werden doch immer nur die große, protzig in die Augen fallende Hand sehen. Da ist die Harmonie gestört und ohne Harmonie keine Kunst. Das ist aber nur ein grobes Beispiel. Feiner organisierte Geister empfinden es schon unangenehm, wenn Farbe und Zeichnung nicht im abgewogensten Gleichgewicht stehen.

Wenn darum die Kirche in ihrem Gottesdienste die Gesamtheit der Künste in Anspruch nahm, mußte sie dafür sorgen, daß die ausgeführten Grundsätze durchaus zu ihrem Rechte kommen. Einmal aus künstlerischen Rücksichten, dann aber auch aus liturgisch-seelsorgerischen. Denn Andacht, religiöse Versenkung ist etwas so Zartes, daß jede Disharmonie ihr den Todesstoß geben kann und nur bei besonders veranlagten Naturen nicht auch geben wird. Und wie haarfein

Digitized by Google

da die Übergänge sind, zeigen die Skrupel eines heiligen Augustinus, der auch nach Klarheit darüber rang, wo die Andacht aufhört und der bloße Kunstgenuß anfängt, die religiöse Andacht von der künstlerischen abgelöst wird. Daß diese Skrupel sich gerade auf den musikalischen Teil des Gottesdienstes bezogen und auf ihn allein, ist wiederum nach einer anderen Richtung bezeichnend genug. Es ist darum nicht bloß Recht, nein Pflicht der Kirche, in ihrem Gottesdienste einer jeden Kunst ihren Platz aufs genaueste anzuweisen. Sie hat das getan, indem sie die gottesdienstlichen und künstlerischen Faktoren auf das gewissenhafteste gegeneinander abstimmte, wobei der oberste Zweck des Ganzen den untrüglichen Visierpunkt abgab. Und das Ganze ist gewachsen mit der Zeit, aber als Organismus, in welchem alles gleichzeitig wächst; und der Rahmen bleibt, wenn auch mitwachsend.

Verläßt nun eine der Künste den ihr zugewiesenen Platz und drängt sich vor, so verliert das Ganze an Schönheit soviel, als es an Harmonie verliert. Es mag sein, daß dabei die Kunst, die aus ihrem Rahmen heraustritt für sich größere, tiefere Wirkung erzielt, sie schadet aber dem Totaleindrucke in eben demselben Maße; man mag das als Musiker, Bildhauer, Maler rc. begrüßen, als Künstler muß man's bedauern, vom liturgischen Standpunkte gar nicht zu reden.

Auf die Kirchenmusik angewandt, heißt das nun fordern, daß sie im Gesamtkunstwerke der Liturgie den Platz einnehme, den die Kirche ihr zugewiesen hat; daß er knapp bemessen sei, kann man wahrlich nicht sagen. Sie muß ertönen, wenn ihre Zeit da ist, und schweigen, wenn sie vorüber. Nur Modedamen gehen zur Kirche, um aufzufallen, die Zwecke der Kirchenmusik sind andere. Die Kirchenmusik muß weiter den Text zum Vortrage bringen, der von der Kirche vorgeschrieben ist, eine Forderung, über deren Berechtigung kein Wort weiter zu verlieren ist.

Es ist leicht einzusehen, daß eine Kirchenmusik, die diese beiden ersten Bedingungen nicht erfüllt, auf den Namen liturgische Musik keinen Anspruch erheben kann, da sie ja schon die rein äußere, auch dem einfältigsten Gemüte faßbare Harmonie zerstört. Sie wird zum störenden Element des Gottesdienstes, das, weil störend, auch zerstörend wirkt, vergleichbar jener unerträglichen Sorte von Menschen, die in Gesellschaft nur sich selbst können reden hören. Daß es nicht jedem Musiker und nicht jeder Zeit gegeben ist, diese Grenze zu respektieren, lehrt die Geschichte der Kirchenmusik. Wenn nun auch, dank dem Wirken des Cäcilienvereins, Verstöße in diesem Betracht heute selten gemacht werden, so möchte ich dennoch, daß man in mancher Kirche das heilige Schweigen weniger fürchtete, als man es tut. Besonders könnte da manch ein Organist seinen Geschmack beweisen. Generalregeln lassen sich da nicht markieren. Aber die Kunst ist ihrer Natur und Wesenheit nach „zudringlich" — wenn dieser Ausdruck in einem edleren Sinne erlaubt ist —, muß es auch sein, um ihren Zweck zu erfüllen; von allen zusammen weist die Eigenschaft im höchsten Grade jedoch die Musik auf. Das ist ein Umstand, der nachdenklich und vorsichtig machen sollte, der auch auf die schon erwähnten Bedenklichkeiten St. Augustinus' ein erklärendes Licht wirft. Soviel die Musik zu erheben vermag, soviel kann sie auch erdrücken. Eine Missa solemnis und ein Pfarrhochamt sind inkongruente Begriffe, um nur ein ganz handfestes Beispiel zu geben, das im umgekehrten Verhältnis sich ebenso leicht zusammensuchen ließe.[1]) Profanmusiker haben in der Regel für dergleichen „liturgische Haarspaltereien" wenig Verständnis, glauben sich manchmal berechtigt von Banausentum und dergleichen zu sprechen. Diese kann man zweckmäßig darauf hinweisen, daß sie nun schon jahrzehntelang mit der dritten Leonorenouvertüre von einem Ende der Fideliopartitur zum anderen wandern und dabei nicht zu klagen aufhören, daß die Ouvertüre das Drama erdrücke, ob sie am Eingang, in der Mitte oder am Ende stehe und daß man schließlich am besten tue, im Zusammenhang mit Fidelio ganz darauf zu verzichten. Dieser Hinweis auf ihre eigenen künstlerischen Bedenken wird sie die gleichgearteten der Kirchenmusiker besser verstehen lehren. Jedenfalls darf man wünschen, daß die praktischen Kirchenmusiker sich ruhig noch stärker von diesem Gesichtspunkt beeinflussen ließen, dem sie im allgemeinen meist unbewußt Rechnung tragen.

Einem möglichen Einwande gleich zu begegnen, sei zugegeben, daß das Gesamtkunstwerk der Messe von dem auf den Brettern — immer nach der rein künstlerischen Seite gedacht — prinzipielle Unterschiede aufweist, deren grundlegendster darin besteht, daß bei der Messe Text und Handlung ein für allemal festgelegt sind. Das gehört nun einmal zur Eigenheit dieser Gattung von Gesamtkunstwerk, von der es noch zweifelhaft ist, ob sie einen künstlerischen Nachteil bedeute.

---

[1]) Der Choral ist auch hier exzeptionell, und das spricht für seine Größe.

Digitized by Google

Wenn aber einer daran nörgeln wollte, so sei er freundlichst eingeladen, sich hinzusetzen und zu versuchen, eine neue Liturgie auf einen neuen Text aus dem Ärmel zu schütteln, die der gewohnten alten die Wage hält. Ich schätze, er wird bald bekehrt sein. Die liturgischen Nöte des heutigen Protestantismus reden da eine deutliche Sprache. Den Vorwand der Abgebrauchtheit des Meßtextes braucht man nicht allzu wörtlich zu nehmen; die Wahrheit verbraucht sich so wenig wie die Sonne, von der sie beschienen wird, und die Gefühlskomplexe, die der Meßtext umfaßt, sind so alt wie die bewohnte Erde und so neu wie die Menschen, die auf ihr wandeln. Ob man nicht die Schuld auf einer anderen Seite zu suchen hat? Die Parabel vom Fuchs und den Trauben steht heute noch so gut in den Lesebüchern als vor hundert Jahren. Ein Schubert hatte noch soviel inneres Musikertum, daß er sich getraute, selbst einen Theaterzettel, doch sicher das Prosaischeste, das sich erdenken läßt, zu komponieren; da ist es denn doch ein Zeichen, wie furchtbar „literarisch" unsere Musik geworden ist, daß man sich nicht einmal mehr zutraut, auf den uralten, so reiche Spannungen enthaltenden liturgischen Text etwas Rechtes zu finden und nur auf total ungewohnte Reize musikalisch reagiert.[1]) Davon abgesehen ist ein Musiker, der sich Text und Szenarium zu einem musikalischen Drama von zweiter Seite beschaffen muß — und das ist doch die Regel, weil Dichtermusiker kein Erziehungs-, sondern Naturprodukt sind, das einmal gerät und hundertmal nicht — in einer nicht sehr viel verschiedenen Lage von der des Komponisten einer Messe.

Damit sind die Vorbedingungen skizziert, die erfüllt sein wollen, damit die Kirchenmusik sich auch nur rein äußerlich dem Rahmen der Liturgie einfüge. Dem tritt als dritte innere Vorbedingung die Forderung gegenüber, daß die Kirchenmusik ihr Werk verrichte im Geiste der Liturgie. Das soll heißen, daß die Kirchenmusik ihrem Inhalte, wie ihrer Aufführung nach aus der Liturgie hervorgewachsen sein soll, Fleisch von ihrem Fleische, Bein von ihrem Beine. Sie soll sein wie ein charakteristischer Wohlgeruch, den die heilige Handlung ausströmt, tönender Weihrauch der Seele. Mehr noch: die Kirchenmusik in ihrer besten Gestalt ist der Atem der Liturgie, der feierlichen wenigstens, von der ja hier überhaupt nur die Rede ist. Aufgabe und Zweck der Kirchenmusik ist es, den Gefühlsinhalt des Textes nach seiner liturgischen Stellung und Bedeutung zu entfalten, dadurch den Sinn desselben faßbarer zu machen und auf Herz und Verstand zu wirken und somit den Hörer zur innigsten Teilnahme am Gottesdienste anzuregen. Das kann nicht eine Musik, die vom Geiste der Liturgie keinen Hauch verspürt hat, die nur neben der Liturgie hergeht, statt in sie hinein und aus ihr heraus, wie der Atem beim Menschen. Der Musiker ist es schließlich, der im Gebäude des liturgischen Gesamtkunstwerkes den Schlußstein legt, insofern er dem Ganzen die innere Geschlossenheit gibt, die Beziehung des einen zum anderen betont und vermittelt zugleich, zwischen Festtag und Festfeier, zwischen Text und Handlung, zwischen Altar und Kirchenschiff und all diesem zugleich die lebendige geistige Verbindung schafft, daß eines im andern lebt und eins vom andern getragen wird. Wenn das Opfer die Seele des corpus liturgicum ist, so darf man die heilige Musik das ihn warm durchflutende Blut nennen.

Damit ist die Aufgabe des kirchlichen Tondichters sowohl, als des Dirigenten und Sängers deutlich genug vorgezeichnet, zwar in ihrer idealsten Auffassung, die aber auch die einzige ist, die da zulässig scheint, deren Verdunkelung immer auch einen Schaden der heiligen Musik bedeuten wird, wie sie's in der Vergangenheit mehr als einmal getan hat.

Nicht minder treten damit auch die Klippen hervor, an denen sie alle drei scheitern können. Wer nicht in der Liturgie lebt, kann auch nicht andere hineinführen. Die Melodie der kirchlichen Gesänge soll aus dem Geiste des Textes wie auch der liturgischen Situation heraus geboren sein. Wenn sie das ist, und dann auch entsprechend vorgetragen wird, dann ist es, als nähme die kirchliche Tonkunst den andächtigen Hörer bei der Hand, um ihn mühelos dorthin zu leiten, wo er sein muß, nämlich mitten in dem Gedanken des Sonn- oder Festtages. Sie macht es dem Hörer leicht, den inneren Anschluß an die Liturgie zu finden, sich als Mitopfernden zu fühlen und die Gebete der Kirche mit jener Empfindung mitzubeten, die er, der Zeit des Kirchenjahres

[1]) Dafür gefallen sich umgekehrt unsere modernen Komponisten darin, die Signatur der Messe oder einer andern liturgischen Form auf alle möglichen Dinge zu kleben, für die ihnen andere Namen zu verbraucht klingen. Was bei Brahms' Requiem einen Sinn hatte, wird durch ein „Requiem für Mignon", eine „Messe des Lebens" und gar den dernier cri einer „Liebesmesse" zum Unsinn, zu dem sich weiter nichts sagen läßt, als daß im geeinigten Deutschland ein jeder die Freiheit besitzt, so geschmacklos zu sein, als er will.

Digitized by Google

wie nicht weniger des jeweiligen liturgischen Augenblickes entsprechend, haben sollte. Wenn am Siebenschmerzenfeste z. B. das Stabat mater in ein aus tiefster Meditation entsprungenes Tongewand gehüllt erklingt, so ist das ganz etwas anderes, als wenn man es still für sich betet. Man kann dabei die gleichen Empfindungen haben, ob sie aber immer auch von gleicher Tiefe und Stärke sein werden ist sehr die Frage. Die Töne dagegen erwecken mühelos in uns jenes Gefühl innigsten Mitleidens mit der schmerzgebeugten Gottesmutter, das zum Schmerze über die eigene Sünde direkt hinleitet. Der Rembrandtdeutsche hat recht, wenn er sagt: „Mehr als ein geschriebenes oder gesprochenes ist ein gemaltes oder gesungenes Ecce homo.“ Welch eine Welt des Ausdruckes liegt allein in jenen Choralgesängen, die jedermann kennt! In den Ite und Benedicamus, den Gloria- und Credo-Intonationen, den Präfationen, Pater noster und Alleluja! Wenn in der Liturgie des Karsamstags das dreimalige Alleluja erklingt, ist's Ostern, mag man wollen oder nicht; der Jubel ist unwiderstehlich, und läg' ein versiegelter Stein auf dem Herzen. Andere Beispiele weiß jeder aus eigenem Erleben.

> .... es weiß der
> Nicht, was es ist, sich verlieren in der Wonne,
> Wer die Religion, begleitet
> Von der geweihten Musik
> Und des Psalmes heiligem Flug nicht gehört hat. (Klopstock.)

Die gesungene Predigt der heiligen Musik disponiert das ganze Herz ihrer Hörer ebenso für Wahrheit und Gnade, als die gesprochene.

Was den Komponisten im besonderen angeht, so besteht wohl kein Zweifel, daß, wenn sein Werk aus liturgischem Geiste geboren ist, es auch wirkliche, wahrhafte Kunst ist, mag sie einfach sein wie Mozarts Ave verum oder von reichster Polyphonie wie Palestrinas und Lassos sechs- und achtstimmige Messen und Motetten. Wie es undenkbar ist, daß ein Komponist, der sich durchaus in den Geist der heiligen Liturgie versenkt hatte, etwas schaffen könnte, das der Liturgie widerspräche, ebenso undenkbar ist's auch, daß das Produkt dieses Prozesses jemals ein anderes, denn ein hochkünstlerisches sein könnte, aus dem Grunde, weil die Liturgie selber künstlerisches Hochland ist. Ohne Zweifel hat aus dieser Erwägung heraus der Heilige Vater in seinem Motu proprio es als eines der ersten und obersten Merkmale wahrer Kirchenmusik bezeichnet, daß sie echte Kunst sein müsse, „weil sie sonst unmöglich auf das Gemüt der Zuhörer jene Wirkung ausübe, welche die Kirche zu erreichen bestrebt sei, indem sie in der Liturgie die Kunst der Töne zulasse.“ Es hat Zeiten gegeben, wo man die Abfälle aus der musikalischen Werkstatt für kirchliche Kompositionen gerade gut genug hielt. Da fehlt's schon am Nötigsten. Mit Sägespänen kann man Puppen ausstopfen, aber nicht lebenswarme Gebilde schaffen. Wer nicht im Kirchlichen sein Bestes geben kann oder will, der soll bedenken, daß er seine Schnitzel im Gewande des Dreivierteltaktes viel lukrativer verwenden kann. Nicht viel geringeres Mißtrauen, wenn auch ohne Zweifel alles Wohlwollen, gebührt jenen Idealisten, die es bei einem Opus 1 nicht unter einer Messe tun. „Die ersten Hunde und die ersten Opern soll man ersäufen“, sagte Karl Maria von Weber, ein Verfahren, das für Messen auch ganz entschieden den Vorzug verdient — Ausnahmen, wie immer, zugegeben, obschon mir kein Beispiel bekannt ist, wo die Kirchenmusik an einer Messe als Opus 1 einen unersetzlichen Verlust gehabt hätte. Die Messe ist nun einmal das höchste kirchenmusikalische Kunstwerk und für Kompositionsübungen denn doch zu schade. Es krampft sich einem das Herz zusammen, wenn man sieht, was alles für liturgische „Kunstwerke“ auf den Markt gebracht und — aufgeführt werden. Man sieht's ihnen häufig genug an, daß der Komponist weder die Alten noch die Modernen kennt, wobei unter den Modernen nicht etwa die Kirchenkomponisten zu verstehen sind, geschweige denn, daß es ihm gelungen wäre, einen eigenen Ton zu finden für das, was er zu sagen hat. „Nachahmung ist die Originalsünde der Kunst“, sagt Deutinger.

Für den Sänger und Dirigenten ergeben sich aus den gleichen Voraussetzungen ähnliche Folgerungen. Je mehr ihm die Höhe des Berufes eines Kirchenmusikers aufgegangen ist, um so stärker wird ihn das Gefühl der Verantwortung erfüllen, die damit auf ihm liegt. Gesamtkunstwerk — liturgisches Gesamtkunstwerk, das sind die beiden Gesichtspunkte, nach denen der praktische Kirchenmusiker sein Verhalten einrichten muß. Davon ist das Kunstwerk die unterste Sprosse, ohne die man nicht die zweite des Gesamtkunstwerkes und erst recht nicht die dritte des liturgischen Gesamtkunstwerkes zu ersteigen würdig und fähig ist. Dem muß auf seiten des Dirigenten zunächst musikalische Urteilskraft entsprechen, eine gute musikalische Bildung

Digitized by Google

und ein Blick für künstlerische Notwendigkeiten. Das allernotwendigste aber ist ein inneres, warmes, auf entsprechendem Studium beruhendes Verhältnis zu Liturgie und Kirchenjahr. Denn ihm obliegt es aus dem Schatze der kirchlichen Musik jeweils das zu wählen, was dem Geiste der Kirche, der Liturgie und der besonderen Veranlassung entspricht. Da darf nichts sein, was dem Geiste der Liturgie widerstreitet, nichts, was hinter der Höhe des Festgedankens zurückbleibt, nichts, was ihn durch ein Übermaß an Mitteln — die zu anderer Zeit sehr am Platze sein können — oder aus anderen Ursachen erdrückt. Daneben und zugleich ist noch so manches zu beachten, auf das gar leicht einmal vergessen wird, wie die Rücksicht auf das zu Gebote stehende Stimmaterial, die größere oder geringere Intelligenz und Reife der Sänger, den Kirchenraum usw.

Das Gewählte dann im Verein mit den Sängern so zum Vortrag zu bringen, daß der Zweck nicht verfehlt wird, ist der schwerere Teil der Aufgabe. Und da gilt als Kardinalforderung der Grundsatz der Kirchenväter: Non voce, sed corde canere.[1]) Es genügt nicht, den musikalischen Aufbau der Komposition begriffen zu haben, der Sänger muß auch in das eingeführt werden, was hinter all dem liegt, die geheimen Beziehungen zwischen Text und Gesang, zwischen Musik und Handlung muß er wenigstens ahnend erfassen, darf nicht bloßer Töne produzierender Mechanismus bleiben.

Jede Geschmacklosigkeit wird vermieden bleiben, wenn Sänger wie Dirigent sich immer bewußt sind, daß, wie die Kirchenmusik dienende Kunst ist, so auch sie selber nur ein Teil von dem Ganzen sind, daß sie ihren Stolz lediglich darein setzen sollen, diesen Teil würdig auszufüllen und ihn nirgends zu überschreiten. Wie die Kirche vom Komponisten verlangt, daß er nicht sich selbst suche, sondern im Ganzen aufgehe, so verlangt sie das auch vom Dirigenten und Sänger. Beide sollen immer bemüht sein mit Herz und Sinn sich in die liturgische Tagesstimmung zu versetzen. Nur einer, der mit der Kirche lebt, kann den Ton finden, der zu Herzen geht. Wo das fehlt, herrscht nur Handwerk, weihelos stampfender Fabrikbetrieb, eine Entwürdigung der Tonkunst, mit dem all der Unfug gepaart ist und jenes unkirchliche Benehmen, das gottlob zu den Ausnahmen gehört. In der Kirchenmusik ist es die Kirche selber, die ihre Stimme erhebt, und der kirchliche Tonsetzer, Dirigent und erst recht der Sänger sind nichts weniger als der Mund der Kirche. Sie alle haben in dieser Beziehung eine ruhmreiche Vergangenheit, die hineinreicht bis in die verschlungenen rauchgeschwärzten Gänge der Katakomben. Da ist eine Tradition hochzuhalten, ein Erbteil zu wahren. Möge es dazu nie an jenem echten Stolze fehlen, der alle Opfer leicht macht. Es muß unser unausgesetztes Streben sein, das künstlerische Niveau unserer Chöre immer höher zu schrauben. Es kann niemals hoch genug sein, schon allein um des unerbittlichen Satzes willen, daß, wer stille steht, zurückgeht, am allermeisten aber deswegen, weil für den Gottesdienst nur das Beste für gut gelten kann. Franz Witt hat das Amt eines Dirigenten in seiner Schwere und Verantwortung glücklich gezeichnet, wenn er sagt, die Direktion einer geistvollen Komposition fordere eine ebenso sorgfältige Vorbereitung wie eine gute Predigt. Und nach einem Worte Franz Liszts soll ein Dirigent kein Ruderknecht sein.

Christus Musicus. Er ist's, der in der Liturgie seine Stimme erhebt. Auf ihn hat ein Redner des Eucharistischen Kongresses zu Madrid ein wunderbares Loblied gesungen in geradezu erhabenen Worten. Wir sehen ihn vor uns wie er aus dem Abendmahlssaale heraus in die Welt schreitet, wie er die Täler durchquert und über die Berge wandelt, Jahrhunderte und wieder Jahrhunderte in heiligem Klange durchmessend. „Durch die knienden Länder ging er und durch die Geschichte, die der Schallboden seiner Stimme ist, und die Heiligen und die Jungfrauen, die Priester und die Mönche und die Kinder folgten ihm, fünf Weltteile gingen mit in der Harmonie der Sphären, die seine Zunge bewegte. Nun berührt er die neue Zeit mit dem Rhythmus seiner Lippen —, seht, wie er kommt und sein singender Odem wie Weihrauch durch den Teergeruch der Fabriken zieht und die Stimme der leidenschaftlichen Städte niedersinkt wie ein Sabbat in den Straßen. Millionen scharen sich dem göttlichen Sänger an, angezogen wie Wolken von der aufsteigenden Sonne, und der Weg klingt unter dem Takt ihrer hüpfenden Füße und ihre Augen haben den Widerglanz seines Sonnengesichtes, — sie singen wie das Brausen der See, die ihr Abendgebet tut, und wie Sturmschläge, die auf Wellen fallen, stürzen sie die Luft voll Hosannas bis zum Himmel: Gesegnet sei, der die Verheißung

---

[1]) Nicht (nur) mit der Stimme, sondern mit dem Herzen singen.

Digitized by Google

bringt mit musizierendem Munde. O, wenn das einstens verwirklicht werden könnte, daß alle Völker des 20. Jahrhunderts in diesem Triumphzug des Christus Musicus mitgingen!" (C.-V.-O. 1912, S. 36.) Ihr, ihr Sänger mit euren Dirigenten, seid an bevorzugter Stelle berufen, dazu mitzuwirken. Ihr seid die Stimme des Christus Musicus. Machet euch geistig und künstlerisch dessen würdig und ihr werdet viele haben, die mit ihrer Seele euren Gesängen folgen und vielleicht auch manchen, dem euer Gesang die Stimme ist in der Wüste seines Lebens, der sie nachfolgen um den zu finden, von dem jene erste Stimme in der Wüste der Vorläufer war — Christum den Herrn.
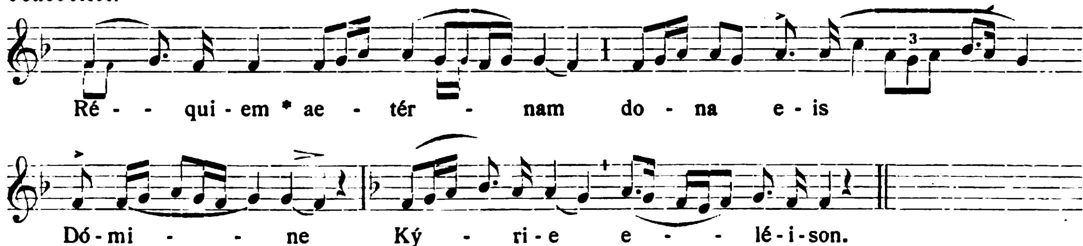


Erwiderung.

Von P. W. J. Doll, S. V. D., Heiligkreuz (Kr. Neiße).

Auf L. Bonvins Ausführungen auf Seite 87 ff. im Aprilhefte dieser Zeitschrift, sei folgendes bemerkt.

1. Es ist ein Irrtum, daß ich einen „gänsefüßchenverschiebenden Setzer" gefunden hätte. Auf den beiden angegebenen Seiten der Neumenkunde Wagners (406 f.) findet sich Satz für Satz, was ich von letzterem zitiere. Wenn der als Polyphoniker hochverehrte Jesuitenpater übersah, daß — lediglich der Kürze halber — die für den Gegenstand belanglosen Stellen überschlagen wurden, so wird er freundlich verzeihen, wenn ich das verschuldete. Dem armen Setzer wollen wir's aber nicht aufs Konto setzen. Das ist wohl ohnehin schon genug belastet.

2. Wem P. Bonvins Op. 90[1]) bekannt war, lag wohl der Gedanke nahe, daß es sich auch beim Ave maris stella nicht nur um eine „Schuldemonstration" handle. Ich glaube, nicht wenige Choralisten werden Bonvins Versicherung, sein Beispiel in der Musica sacra 1911, S. 226 sei „gar nicht für ein praktisches Singen bestimmt" gewesen, dankbar aufgenommen haben, trotzdem sein persönliches Erachten dahin geht, daß es „dazu ganz geeignet wäre". Hätte er diese Versicherung seinem Op. 90 mit auf den Weg gegeben und ebenso seinen vielen diesbezüglichen Artikeln, es wäre im Februar 1910 die scharfe römische Verfügung in der Rhythmusfrage wohl kaum erfolgt. Ein Beispiel, wie nach der „Dechevrensschen Schule" die herrlichen gregorianischen Weisen doch wohl verstümmelt und entstellt werden, und das zweifelsohne nicht als Schuldemonstration gedruckt wurde, biete neben dem auf S. 31 mitgeteilten Hymnus Ave maris stella eine Stelle aus dem oben angeführten Op. 90 der Missa pro defunctis. Das Beispiel wurde von Bonvin nach der ursprünglichen Fassung des Vatikanischen Requiems bearbeitet.



3. Es ist irrig von P. Bonvin, wenn er heute das Rhythmusproblem für eine Vatikanische Choralmelodie, als welche der Hymnus Ave maris stella behandelt wurde, praktisch als noch ungelöst hinstellt, wenn er leugnet, es „sei keine Frage mehr, in welchem Rhythmus unser Hymnus zu singen sei".

Heißt das nicht annehmen, „daß der Heilige Vater bei der Herausgabe der genannten (Vatikanischen) Edition nicht im Sinne hatte, irgend eine besondere Form des Rhythmus in ihr niederzulegen, sondern den einzelnen Lehrern der Musik es anheimgebe, den Notenreihen, materiell genommen, den Rhythmus zu geben, welchen sie für den besten halten?" (Schreiben der Ritenkongregation an Dr. Haberl vom 18. Februar 1910.)

[1]) Im Verlage von Fr. Pustet, Regensburg.

Digitized by Google

Ebendort liest man weiter: „Wie falsch diese Ansicht ist (Quanto sia falsa questa sentenza), kann man durch die einfache Prüfung der Vatikanischen Ausgabe erkennen.“ Das Schreiben begründet diesen Satz und folgert dann, „daß die rhythmische Form der Melodien ... untrennbar ist von der Ausgabe selbst“. „Daher ist es bei der gegenwärtigen gregorianischen Restauration dem Sinne des Heiligen Vaters und der heiligen Kongregation immer gänzlich fremd gewesen (del tutto alieno) und ist es noch, das so wichtige und wesentliche Element, das heißt den Rhythmus der Melodien der Kirche, dem Gutdünken der einzelnen zu überlassen.“

Aber auch theoretisch scheinen Bonvins Ansichten über den Rhythmus des Ave maris stella kaum haltbar zu sein. Ich darf aufrichtig versichern, daß ich „das Peinliche des Widerstreites des Rhythmus der Melodie mit dem des Textes“ noch nicht empfunden habe und auch jetzt noch nicht empfinde. Es hat wenig Zweck, darauf näher einzugehen, nachdem unzweideutig feststeht, nach welchem Rhythmus der Hymnus gesungen werden muß. Dazu gilt wohl auch heute noch die Mahnung der Ritenkongregation: „Derartiges dient nur dazu, die Geister der weniger Erfahrenen zu verwirren und die Gemüter der gregorianischen Restauration, wie sie der Heilige Vater beabsichtigt hat, zu entfremden.“

4. P. Bonvin irrt sich auch, wenn er aus der Bemerkung im Schlußsatze meines Artikels folgern würde, „daß nur, wie er schreibt, aus gewissen Kreisen Vollwertiges und Stichhaltiges über Choral zu erwarten sei“. Daß aber nichtsdestoweniger auch andere der Meinung sind, daß „hochverehrte Autoritäten auf polyphonem Gebiete ganz zu versagen scheinen, wenn sie nach ihrem Geschmacke über gregorianische Kunst reden“, zeigt eine Bemerkung des Gregoriusblattes 1914, S. 46 f. Nachdem dort über Griesbachers Op. 173/4 bemerkt worden, daß der Referent „wenig Vernünftiges darüber zu sagen weiß als unendliches Lob“, heißt es: „Ist es nicht bedauernswert, daß ein Mann, der als freischaffender Künstler so Hervorragendes leistet, seine Kraft in Problemen verzettelt, die weder die Kunst fördern, noch ihm selber Dank bringen?“ Sapienti sat.



Vereins-Chronik.

1. Mit der Herausgabe dieses Heftes haben wir gezögert, um den Vereinsmitgliedern in dieser Nummer nähere Mitteilungen über den Ort und die Zeit der diesjährigen Generalversammlung geben zu können. Die Verhandlungen, die mit verschiedenen Städten geführt wurden, haben bis heute ein definitives Resultat noch nicht erzielt. Soviel ist gewiß, daß in der zweiten Hälfte dieses Jahres eine Generalversammlung stattfindet. Voraussichtlich wird sie in der ersten Hälfte des Monates Oktober in Nord- bezw. Westdeutschland tagen.

Paderborn, im Mai 1914. H. Müller.

2. Der **Cäcilienverein der Diözese Augsburg** begeht am Pfingstdienstag den 2. Juni in **Öttingen** im Ries seine XXI. Generalversammlung. Am Vorabend ist Andacht mit gesungener Litanei, am Tage selbst Predigt mit Hochamt, Mitgliederversammlung mit Vortrag des Herrn Domkapellmeisters Dr. Widmann von Eichstätt über Choral; nachmittags ist kirchenmusikalische Produktion, bei welcher auch mehrere auswärtige Chöre mitwirken.

3. Der **Diözesan-Cäcilienverein des Bistums Basel** hält am 6. und 7. Juni in **Basel** unter der ehrenden Teilnahme des Hochwürdigsten Herrn Bischofes Dr. Jakobus Stammler eine Generalversammlung ab. Der Diözesanpräses, Dompropst Arnold Walther, lädt zur zahlreichen Teilnahme ein.

4. Die 44. Generalversammlung des **Cäcilienvereins der Erzdiözese Köln** findet Donnerstag, den 4. Juni d. J. zu **Aachen** statt, wo der jüngst verstorbene Meister Nekes so lange und erfolgreich gewirkt hat. Sein Geist wird über der Versammlung walten.

5. Kurz vor Redaktionsschluß erhalten wir aus **Aachen** die betrübende Nachricht, daß Msgr. Prof. Nekes am 6. Mai d. J. vormittags $7^1/_2$ Uhr gestorben ist. Acht Tage vorher hatte ihn ein Schlaganfall getroffen, der ihm die rechte Seite vollständig lähmte. Bis zum letzten Augenblicke blieb er bei vollem Bewußtsein und er starb ohne Todeskampf. Über den Lebensgang des lieben Verstorbenen ist aus Anlaß seines 70. Geburtstages in diesen Blättern (1914, S. 27 f.) berichtet worden. Nekes war ein ausgezeichneter Kirchenmusiker, gleich tüchtig als Dirigent und als Komponist. Dem Referentenkollegium des Cäcilienvereins gehörte er längere Zeit an. Als Kenner des Palestrinastiles war er geradezu eine Autorität. Dem edlen Freunde und unermüdlichen Förderer der Vereinsbestrebungen widmet der Allgemeine Cäcilienverein ein dankbares, pietätvolles Gedenken. R. I. P.

Digitized by Google

6. **Diözesan-Cäcilienverein Würzburg.** Am 14. April starb in Bozen, wo er eine kurze Erholung suchte, der H. H. Bischöfl. Geistl. Rat und Domvikar Karl Kraus, Bischöfl. Sekretär aus **Würzburg.** Seit einigen Jahren war Kraus Diözesanpräses des Cäcilienvereins. Wenn er weniger in die Öffentlichkeit trat, mögen seine tief erschütterte Gesundheit und die besonderen Verhältnisse der Diözese die Schuld daran tragen. Mehr als 25 Jahre wirkte Kraus als Chorallehrer am Priesterseminar und ebensolange als Dirigent des Akademischen Kirchenchores. Deshalb war Kraus der Chorallehrer des größten Teiles des Diözesanklerus und in letzterer Eigenschaft weit über die Grenzen der Diözese hinaus bekannt. Auch als Orgelrevisor und Glockenexperte erwarb sich Kraus große Verdienste. Seine „Psalmodia Vespertina", deren Falsibordoni alter Meister eine musterhafte Textunterlage aufweisen, ist auf vielen Chören unentbehrlich geworden. Kraus war eine stille Natur, aber voll heiliger Begeisterung für die Liturgie — er war 27 Jahre Dominikal des Kapitels, und seine sonore Stimme klang erbaulich durch die weiten Hallen des Würzburger Domes — und ein gründlich durchgebildeter Musiker. Er besuchte mit Cohen seinerzeit die Kirchenmusikschule in Regensburg und er blieb zeitlebens jener ernsten Richtung, die er in Regensburg gehört, treu und mochte sich mit der neueren Entwicklung nicht recht befreunden. Als Sekretär besaß er das Vertrauen zweier Bischöfe, seine Ernennung zum Bischöfl. Geistl. Rat war eine wohlverdiente. Nachdem er noch die Funktionen der Karwoche als Dominikal vollzogen und das Osteralleluja freudig gesungen hatte, ging er nach Bozen am Ostermontag, um bereits am Osterdienstag an einem Gehirnschlage im 58. Lebensjahre zu sterben. R. I. P.



Aufführungen in Gottesdienst und Konzert.

1. **Hörde** (Westfalen). Unser Cäcilienverein veranstaltete vor kurzem unter der rührigen Leitung des Lehrers Eduard Schenuit ein Wohltätigkeitskonzert, dessen Vortragsfolge wohl ein allgemeines Interesse beanspruchen kann. Sämtliche Vokalkompositionen waren von Karl Thiel, dem ebenso tüchtigen und eifrigen wie schlichten und bescheidenen Professor am akademischen Institut für Kirchenmusik in Berlin. Die feinsinnig erdachten und vornehm und kunstreich gearbeiteten Werke des auf der Höhe seines Schaffens stehenden Meisters verdienen eine größere Beachtung seitens der leistungsfähigen Kirchenchöre. Auch den einfachsten Verhältnissen trägt er Rechnung in seiner Missa simplicissima, die ein treffliches Schulbeispiel davon ist, wie man schlicht und doch vornehm schreiben kann (vor kurzem wurde sie in der Dortmunder St. Josephskirche unter Rektor Preising aufgeführt). Höhere Ansprüche erfüllt seine Missa brevis Op. 12, von der wir in dem Konzert das Kyrie und Sanctus hörten. Ein wirksames, für feierliche Anlässe, wie Einführung eines Pfarrers, Priesterjubiläum zu empfehlendes kurzes Stück ist die „Geistliche Szene" für Sopransolo, Männer- und gemischten Chor Op. 6. Ungemein packend und in der scharfen Hervorhebung der Gegensätze wohlgelungen ist ferner „Jesus und der Seesturm" (Dichtung von J. Lorell) für Baßsolo, gemischten Chor und Klavier Op. 11. Dank der gediegenen Ausführung (Solist: Gesanglehrer Jos. Gassge, Kgl. Gym. Dortmund) hatte die Komposition eine tiefgehende Wirkung. Dasselbe war der Fall bei der Lamentation „Einsam sitzet die Stadt" für Baritonsolo mit Klavier; hier hob sich von dem deklamatorisch gehaltenen Solo der (unsichtbar aufgestellte) vierstimmige Knabenchor, der den Refrain „Jerusalem" sang, sehr stimmungsvoll ab. Den Höhepunkt des Konzertes bildete die Kantate „Maria" (nach F. W. Webers Marienblumen) für Sopran- und Baritonsolo, gemischten Chor und Klavier Op. 5. Der Chor hatte sich mit sichtlicher Liebe in dieses zwar nicht leichte, aber ungewöhnlich dankbare Werk vertieft und brachte die zahlreichen Schönheiten zu großer Wirkung. Gerade dieses größere Werk sei unseren leistungsfähigen Vereinen — aber auch nur diesen — angelegentlich empfohlen. (Die Werke Thiels sind bei Sulzbach-Berlin W und bei Schwann-Düsseldorf erschienen.) Vervollständigt wurde das einheitliche Programm durch eine Reihe klassischer Violinsoli von Viotti, Haydn, Mozart.

2. **Karwochen- und Osterprogramme.**

a) Katholische Pfarrkirche in **Altwasser.** Palmarum. Predigtlied: Heut ist der Tag der Palmen. Asperges — ohne Gloria Patri —, Choral. Zur Palmenweihe: 1. Osanna, 2. In monte Oliveti, 3. Sanctus, Benedictus, 4. Pueri von Haller. Introitus: Domine, ne longe, 4st. gem. Chor ohne Gloria Patri von Frei. Ordinarium missae, Choral. Graduale und Traktus von Dirschke. Zur Passion: Station zwei und zwölf, 4st. gem. Chöre von Witt. Offertorium: Improperium, 4st. gem. Chor von Leitner. Communio: Pater, si non, 4st. gem. Chor von Feigel. Gründonnerstag. Introitus: Nos autem, 4st. gem. Chor von Frei. Kyrie, Credo und Agnus, Choral; Gloria aus der Kind-Jesu-Messe von Schweitzer; Sanctus und Benedictus, 4st. gem. Chor von Haller. Graduale: Christus factus est, 4st. gem. Chor von Handl-Feigel. Offertorium: Dextera Domini, 4st. gem. Chor von Leitner. Communio: Dominus Jesus, 4st. gem. Chor von Feigel. Zur Austeilung der heiligen Kommunion: O salutaris hostia von Joos. Zur Prozession: Hymnus Pange lingua, Choral. Karfreitag. Predigtlied: Heil'ges Kreuz, sei hochverehret, 4st. gem. Chor. Zur Passion: Tenebrae factae sunt und O vos omnes — Autor incertus, 17. Jahrhundert. Zur Adoratio Crucis: Popule meus von Vittoria. Zur Prozession: Vexilla Regis,

Digitized by Google

Choral. Zur Grablegung: Ecce quomodo, 4st. gem. Chor von Handl. Zur Einsetzung: Sei gegrüßet, sei geküsset, 4st. gem. Chor. Ostersonnabend. Drei Traktus im Psalmtone. Sicut cervus, Allerheiligenlitanei, Kyrie Choral. Gloria, Sanctus, Benedictus aus der Salve-Regina-Messe von Stehle. Graduale und Traktus nach Piel. Alleluja, Laudate, Vesperae, Magnificat, Choral. Zur Einsetzung: Das Grab ist zu, 4st. gem. Chor. Ostersonntag. Zur Auferstehungsfeier: Gloria tibi Trinitas mit Psalm, Choral. Zur Prozession: Christus ist erstanden, mit Blechmusikbegleitung. In der Kirche: Auferstehungschor, Op. 47, von Mitterer (Erstaufführung). Te Deum mit Blasorchester. Tantum ergo Nr. 6 von Griesbacher, Op. 161, mit Bläserchor. Regina coeli von Gruber, Op. 217a, mit Orchester (Erstaufführung). Zum Hauptgottesdienste. Predigtlied: Im Kreuz ist Sieg, 2st. von P. Piel. Vidi aquam, 4st. gem. Chor mit Orgelbegleitung von Gruber. Sursum corda-Messe von Meuerer, Op. 57, mit großem Orchester. Graduale: Haec dies von Gruber, Op. 153, mit großem Orchester. Sequenz: Victimae paschali von Fashauer. Offertorium: Terra tremuit von Gruber, Op. 60, mit großem Orchester. Tantum ergo, 4—8st. gem. Chor von Goller, Op. 67, Nr. 16, mit großem Orchester. Osterhymne von Hefner, 4st. gem. a cappella-Chor. Alleluja. Auferstanden ist der Herr! Ostermontag. Predigtlied, Graduale mit Textänderung, Sequenz wie am ersten Feiertage. Messe in F von K. Pembaur, Op. 10, mit Orchesterbegleitung. Offertorium: Angelus Domini, Op. 32, Nr. 2, mit Orchesterbegleitung von Nikel. Tantum ergo, 4st. gem. Chor von Goller, Op. 67, Nr. 15, mit Orchesterbegleitung. Der Heiland ist erstanden, von Goller, Op. 28, mit Blasorchester. A. Feigel.

b) Propsteichor St. Jakob in Innsbruck. Palmsonntag, 5. April. 9 Uhr: Palmweihe: Osanna, In monte, Sanctus, Benedictus, Pueri von M. Haller, Op. 45. Prozession: Ante sex dies, Ingrediente von Ign. Mitterer, Op. 37. Hochamt: Missa Papae Marcelli von G. P. da Palestrina (Ed. Mitterer.) Graduale: Tenuisti von Ign. Mitterer, Op. 59. Passio von Fr. Suriano. Zum Offertorium: Caligaverunt von Ign. Mitterer, Op. 12. Mittwoch, Donnerstag, Freitag, 8., 9., 10. April. 5 Uhr: Matutin. 9 Lamentationen von Kerer. 27 Responsorien von Ign. Mitterer, Op. 12. Benedictus, Christus von M. Haag. Gründonnerstag, 9. April. 9 Uhr: Hochamt: Missa brevis, 5st. von Ign. Mitterer. Gloria aus Missa St. Luciae von Fr. Witt, Op. 11. Graduale: Christus von M. Haag. Offertorium: Dextera von G. P. da Palestrina. Kommunion: Domine von M. Haller, Op. 40. — Prozession: Pange lingua von M. Haller, Op. 16. Karfreitag, 10. April. 8 Uhr: Passio von Fr. Suriano. Improperien von Th. L. da Vittoria. Vexilla und Tenebrae von Ign. Mitterer, Op. 59 und 12. 1/2 8 Uhr (abends): Grabmusik: Ps. 50 Miserere für Soli, Chor und Orchester von A. v. Mayrl, Bozen 1849. Karsamstag, 11. April. 9 Uhr: Hochamt: Messe von Fr. Witt, Op. 12. Graduale: Confitemini und Traktus: Laudate von Ign. Mitterer, Op. 59. Magnificat von L. Groẞi da Viadana. 1/2 8 Uhr: Auferstehung: Lied von K. Thaller, Op. 3. Te Deum und Tantum ergo von V. Goller, Op. 50. Ostersonntag, 12. April (vierzigstündiges Gebet). 10 Uhr: Hochamt: Missa Ss. Salvatoris von Ign. Mitterer, Op. 98. Graduale: Haec dies und Sequenz: Victimae von Ign. Mitterer. Offertorium: Terra tremuit von K. Greith. 5 Uhr: Laur. Litanei von H. Spies. Te Deum von Ign. Mitterer, Op. 114. Tantum ergo von M. Ortwein. Ostermontag, 13. April. 3/4 10 Uhr: Hochamt: Messe in F von K. Pembaur, Op. 10. Graduale: Haec dies von Ign. Mitterer. Sequenz choraliter. Zum Offertorium: Ave verum von W. A. Mozart. 5 Uhr: Laur. Litanei von M. Filke, Op. 98. Tantum ergo von Gr. Zahlfleisch. Osterdienstag, 14. April. 9 Uhr: Hochamt: Missa St. Elisabeth von J. Meuerer, Op. 72. Graduale: Haec dies von Ign. Mitterer. Sequenz choraliter. Zum Offertorium: Terra tremuit von K. Greith. 5 Uhr: Hymnus Adoro te von K. Greith. Te Deum von J. Gruber, Op. 135. Tantum ergo von V. Goller, Op. 67. L. Streiter, Chordirektor.

c) Cäcilienverein Jesuitenkirche in Mannheim. Palmsonntag: Antiphonen zur Palmweihe von Schubert; Missa „Stabat mater" von Singenberger; Offertorium: Improperium von Witt. Karfreitag: O bone Jesus von Palestrina; Improperium von Witt; O digna crux (Komponist unbekannt); Popule meus von Vittoria; Tenebrae factae sunt von Palestrina; Christus factus est von Palestrina; Vexilla regis von Bürgenmeier; Adoramus te von Palestrina. Karsamstag: a) Hochamt: Litanei, Messe, Graduale und Vesper Choral nach dem Ordinarium Missae. b) Auferstehungsfeier: Auferstehungschor von Goller; Regina coeli von Witt; Tantum ergo von Goller. Ostersonntag: Veni Creator von Witt; Introitus von Weirich; Missa solemnis in hon. S. Cordis Jesu von Mitterer mit großem Orchester; Graduale von Zangl; Communio von Weirich; Tantum ergo von Goller mit Orgel- und Bläserbegleitung. Ostermontag: Missa „Salve Regina" von Stehle; Graduale wie am Sonntag; Regina coeli von Witt. Weißer Sonntag: Missa „Salve Regina" von Witt; zur Kommunion der Kinder: vier deutsche Kommunionlieder.

d) Pfarrchor Meran. Palmsonntag. 8 Uhr: Palmweihe: Die Gesänge zur Weihe und Prozession, 4st. von M. Haller. Hochamt: Introitus, Credo und Communio: Choral. St. Sigismundmesse für 5st. gem. Chor von P. Griesbacher. Graduale: Tenuisti, 4st. von Ign. Mitterer. Passio: Die Turba, 4st. von Fr. Soriano. Offertorium: Improperium für gem. Chor von M. Haller. Mittwoch in der Karwoche. 4 Uhr: Matutin: Die Lamentationen einstimmig und vier Männerstimmen (Kerer-Mitterer). Die Responsorien, 4st. gem. Chor: 1. In monte Oliveti von G. Croce, 2. Tristis est anima von G. Croce, 3. Ecce vidimus von J. Mitterer, 4. Amicus meus von M. Haller, 5. Judas mercator von M. Haller, 6. Unus ex discipulis von G. Croce, 7. Eram quasi, 8. Una hora, 9. Seniores populi für Männerchor von Ign. Mitterer. Benedictus, 4st. Männerchor von P. Griesbacher. Christus factus est, Männerchor von

Digitized by Google

Fr. X. Gruber. Alles übrige Choral. **Gründonnerstag.** 8 Uhr: Hochamt: Introitus, Kyrie, Communio, Choral. Missa in G für 4st. gem. Chor von J. Rheinberger. Gloria aus der „Kreuzmesse“ von J. Höllwarth. Graduale: Christus factus est, 4st. von M. Haller. Offertorium: Dextera Domini für Alt und drei Männerstimmen von Ign. Mitterer. Zur Kommunion des hochw. Klerus: Panis angelicus, 4st. von E. Stehle. Zur Prozession: Pange lingua von V. Goller. 4 Uhr: Matutin: Die Lamentationen, Benedictus, Christus factus wie Mittwoch. Die Responsorien: 1. Omnes amici von M. Haller, 2. Velum templi von Ign. Mitterer, 3. Vinea mea von Ign. Mitterer, 4. Tamquam von M. Haller, 5. Tenebrae von M. Haller, 6. Animam von M. Haller, 7. Tradiderunt, 8. Jesum tradidit, 9. Caligaverunt, 4st. Männerchor von Ign. Mitterer. **Karfreitag.** 1/2 8 Uhr: Trauerzeremonien. Passio: 4st. Turba von Fr. Soriano. Kreuzanbetung: Popule meus, 4st. von Th. de Vittoria. Erste Prozession: Vexilla regis, 5st. von M. Haller. Zweite Prozession (Grablegung): Pange lingua, 4st. von C. Ett. Tenebrae factae sunt, 4st. von M. Haydn. 1/2 4 Uhr: Matutin: Lamentationen rc. wie Mittwoch. Die Responsorien: 1. Sicut ovis von M. Haller, 2. Jerusalem surge von Ign. Mitterer, 3. Plange von Ign. Mitterer, 4. Recessit pastor von M. Haller, 5. O vos omnes von G. Croce, 6. Ecce quomodo von Ign. Mitterer, 7. Astiterunt, 8. Aestimatus, 9. Sepulto Domino, Männerchor von Ign. Mitterer. 3/4 5 Uhr: Kreuzprozession: Stabat mater für Männerchor und 9st. Harmoniebegleitung von Fr. X. Gruber. 8 Uhr: Kreuzweganbacht. Die vierzehn Stationen für 4–8st. gem. Chor von D. Sailer. **Karsamstag.** 7 Uhr: Feuerweihe: Prophetien, Wasserweihe: Choral. 3/4 9 Uhr: Hochamt: Kyrie, Choral. Gloria, Sanctus und Benedictus aus der Herz-Maria-Messe für 4st. Chor und Orgel von D. Sailer. Graduale und Vesper: 4st. von V. Goller. 6 Uhr: Matutin: Invitatorium und die Responsorien 5st. von Stephan Bernardi (1619–1635 Domkapellmeister in Salzburg). Haec dies, 5st. von Fr. X. Gruber, Benedictus, 5st. von Ign. Mitterer, Te Deum für Chor und Orchester von M. Filke, Regina coeli mit Orchester von Ign. Mitterer, Auferstehungschor mit Orchester von V. Goller, Tantum ergo mit Orchester von P. M. Ortwein. **Ostersonntag.** 3/4 9 Uhr: Hochamt: Introitus, Graduale, Communio: Choral. Missa in C für Soli, Chor und Orchester von J. Rheinberger. Sequenz: Victimae paschali von Mitterer-Ortwein. Offertorium: Terra tremuit von K. Greith. Tantum ergo für Chor und Bläser von H. Spies. **Ostermontag.** 8 Uhr: Hochamt: Introitus, Graduale, Communio: Choral. Festmesse für gemischten Chor und Orchester von H. Spies. Sequenz wie Sonntag. Offertorium: Angelus Domini mit Orchester von M. Filke. **Franz X. Gruber**, Pfarrchordirektor.



Aus Zeit und Leben.

1. Zweiter westdeutscher Schulgesangkursus in Dortmund. Vom 2.–8. April hatte der Kgl. Musikdirektor Karl Holtschneider in Verbindung mit dem Kgl. Gymnasialdirektor Dr. Preising, Gesanginspektor für Westfalen, einen zweiten Fortbildungskursus für den Schulgesang eingerichtet, der die stattliche Teilnehmerzahl von 238 Damen und Herren aufwies. Das ist ein erfreulicher Beweis des großen Interesses, das man neuerdings dem Aschenbrödel unter den Lehrfächern entgegenbringt. Den breitesten Raum nahmen naturgemäß die Unterweisungen in der Methodik ein. Rektor Hoffmann und Prof. Rolle-Berlin zeigten einen einfachen und klaren Weg der Einführung in das Singen nach Noten. Und das tat not. Denn der Gebrauch der Ziffern für die Treffübungen ist endlich auch für die Volksschule nicht mehr erlaubt, von den Tonworten nach Eitz wird jeder Abstand nehmen müssen, der den Grundsatz hochhält, daß jede Methode anschaulich und natürlich sein muß. So wenig es nun eine alleinseligmachende Methode gibt, so sehr wäre es zu begrüßen, wenn wenigstens in den Grundsätzen ihres Lehrverfahrens alle Lehrer übereinstimmten. Damit wäre ungemein viel erreicht. Eine Methode nun, die anschaulicher und natürlicher ist, als die von Prof. Rolle in seinem Buche[1]) niedergelegte, gibt es zurzeit nicht. Was man damit erreichen kann, zeigten Rektor Hoffmann und Rolle selbst mit Schülern des Städt. Gymnasiums und der Oberrealschule. Eine willkommene Ergänzung der methodischen Unterweisungen bildeten die Belehrungen von Theodor Paul aus Breslau, Direktor der Akademie für Sprach- und Gesangkunst. Seine Vorträge über die Atmung, über den Stimmechanismus, über die Sprechstimme, die Register der Stimme und Übungen zum Ausgleich der Übergänge aus einem Register ins andere waren ungemein klar. Und gar lustig anzusehen war's, wie die ganze Schar der Hörer sich eifrig abmühte, die einzelnen Übungen nachzumachen. Da gingen Theorie und Praxis Hand in Hand. Sanitätsrat Dr. Pielke-Berlin, der auch bei den staatlichen Fortbildungskursen in Berlin stets beteiligt ist, sprach in sechs Vorlesungen über Physiologie und Hygiene der Stimme, wobei er auch Aufschluß gab über eigene Forschungen und Untersuchungen auf diesem Gebiete. Herr Blensdorf, Leiter des Elberfelder Dalcroze-Institutes hat sich die Erziehung zur Selbständigkeit im Gesangunterrichte nach der Methode Dalcroze zum Thema gewählt. Da die rhythmische Gymnastik des Meisters immer mehr gewürdigt wird und sich neuerdings auch der Gunst der preußischen Unterrichtsbehörde erfreut, waren gewiß alle erfreut, in sachkundiger Weise über die Methode unterrichtet zu werden.

[1]) Didaktik und Methodik des Schulgesangunterrichtes. München 1913, Becksche Verlagshandlung.

Digitized by Google

Dankenswert waren auch die musikgeschichtlichen Vorträge des Gymnasialdirektors Dr. Preising, zumal der erste „Chor und Instrumentalmusik bis Bach" zugleich in das historische Konzert einführte, das Geheimrat Dr. Kretzschmar zu leiten übernommen hatte. Leider war er infolge eines Unfalles, den er in der Kgl. Hochschule für Musik erlitten hatte, nicht in der Lage, zu kommen, doch das interessante von ihm aufgestellte Programm dürfte jeden Kenner älterer Musik sehr befriedigen.[1]) In einem zweiten Vortrage gab Dr. Preising eine gedrängte, aber klare Übersicht über die Entwickelung des a cappella-Stils, bei der die treffliche Sopranistin, Frau Else Schroeder-Düsseldorf, eine gutgewählte Reihe von Proben alter Musik sang.

Auch an sonstigen musikalischen Veranstaltungen fehlte es in den Tagen des Kursus nicht. So gab es am Freitag, den 3. April, ein wohlgelungenes Konzert des Dortmunder Lehrergesangvereins (Leitung: Städt. Musikdirektor H. Abendroth-Essen); am Sonntag, den 5. April, eine ungemein stimmungsvolle Aufführung der Matthäuspassion durch den Dortmunder Musikverein unter Prof. Janssens Leitung. Als vortrefflicher Evangelist entpuppte sich der Tenorist unseres Stadttheaters Karl Wildbrunn. Am Dienstag abend waren die Kursteilnehmer im Kölnischen Hofe versammelt zu einem gemütlichen Bierabend, der in Anwesenheit der beiden Städt. Schulräte Dr. Kaiser und Wörmann bei Reden und musikalischen Vorträgen (Lehrer des Westfäl. Musikseminars und der Musikalischen Gesellschaft unter Holtschneider) gut und anregend verlief.

Wir schließen mit dem Wunsche, daß der zweite Kursus zur Förderung des Schulgesanges recht befruchtend auf alle Teilnehmer gewirkt haben möge, so daß sie mit neuer Lust und mit doppelter Kraft an ihre schwierige, aber edle Aufgabe herangehen zu Nutz und Frommen der von uns allen verehrten Frau Musika.

2. Vom 15. bis 22. Juli d. J. findet der dritte **Nürnberger** Fortbildungskurs für Schulgesang statt. Lehrkräfte und deren Aufgaben sind: 1. Hofschauspieler Calm, Dessau, Lehrer der Sprechtechnik am Lehrerinnenseminar in Dessau: Sprechtechnik mit praktischen Übungen. 2. Spezialarzt Dr. Federschmidt, Nürnberg: Physiologie der Stimmbildung. 3. Direktor Greiner, Augsburg, Leiter der städtischen Singschule: a) Bildung von Jugendstimmen. Über die Behandlung des ganzen Lautgebietes mit jugendlichen Schülern. b) Die städtische Singschule zu Augsburg. 4. Schuldirektor Dr. Hugo Löbmann, Leipzig: Geschichte der Methodik des Schulgesanges. 5. Seminarlehrer Dr. Schmidt, Bayreuth: Das deutsche Volkslied in seiner geschichtlichen Entwicklung. 6. Kursleiter J. Schuberth, Nürnberg: Die Schulgesangmethoden der Gegenwart unter spezieller Berücksichtigung von Eitz' Tonwort und rhythmischer Gymnastik nach Jacques Dalcroze. Theorie und Praxis. Schülervorführungen. 7. Professor Dr. Martin Seydel, Leipzig, Lektor der Vortragskunst und Liturgie an der Kgl. Universität Leipzig, Gesanglehrer: Gesangliche Stimmbildung mit praktischen Übungen. a) Atmung und Tonansatz, b) Stimmregister und Registerverbindung, c) Vokale und Konsonanten, Solmisation, d) Legato, portamento, sotto voce und andere Ansatzarten, e) Vokalisen; Textgesang mit Berücksichtigung der Typenlehre. Änderungen vorbehalten. Zu jeder weiteren Auskunft ist gerne bereit der Kursleiter Hauptlehrer Schuberth, Nürnberg, Hainstraße 20/I.



Zeitschriften.

1. Caecilia (St. Francis, Wis.) 1914, 4: Das Maximum des Rezitierens im Hochamt (Drinkwelder).

2. Cäcilia (Straßburg) 1914, 4: Ein amerikanischer Bischof über Kirchengesang (L. H.). — Das Alter der diatonischen Alleinherrschaft (P. C. Vivell O. S. B.). — Les livres de chant sacré (J. G.).

3. St. Gregorius-Blad (Haarlem) 1914, 4: Het kerkelijk jaar (W. L. van Adrichem). — Introitus „Resurrexi" van Paschen (H. Vroom). — Beschouwingen over Kerkmuziek voorheen en Thans (A. Averkamp). — Gregoriaanische leergangen in het Aartsbisdom (J. A. S. van Schaik). — Over het aanschaffen van een Kerkorgel (Domisollasol).

4. Gregorius-Blatt (Köln) 1914, 4: Zur kirchl. Instrumentalmusik des 13. bis 16. Jahrhunderts (A. Schmitz). — Die Salicus-Neume von Metz und St. Gallen eine Doppelnote (P. C. Vivell O. S. B.). — Das Kyrie der österlichen Zeit „Lux et origo", mit Tropen.

5. Gregoriusbote 1914, 4: Osterlied. — A. d. Gesch. d. liturg. Gesänge (Prill). — Einige Tage bei den Benediktinern in Maria-Laach (H. Jacobs). — Woran liegt das Falschsingen? (A. Hirtz). — Schule und Kirchenlied (Baumann).

---

[1]) 1. Kantate: Die Gerechten werden weggerafft, Ph. Krieger. 2. Ach, daß ich Wassers genug (Solokantate für Alt), Christ. Bach. 3. Kantate: Herr, wenn ich nur dich, Zachow. 4. Kantate: Bleib bei uns, J. S. Bach. 5. Weihnachtskonzert, Corelli. 6. Solo für Cembalo (Wanda Landowska). 7. Balletsuite, J. Ph. Rameau. 8. Italienisches Konzert, Bach (Cembalo). 9. Suite in D (Nr. 4), J. S. Bach.

Digitized by Google

6. **Monatsschrift für Schulgesang.** Ein hochbedeutsames Votum (Dr. Küffner). — Gemeinsame Musikbücherei d. höh. Staatsschulen Hamburgs (A. Teich.) — D. Stellung d. Lesebücher f. höh. Schulen z. Gesangunterricht (K. Stein). — Lehrplan f. d. Gesangunterricht i. d. Volksschulen Preußens. — Die Formalmethode (H. Lüthje).

7. **Musica Divina** 1914, 4: Kardinal Katschthaler †. — Kardinal Kopp †. — D. Karwoche (A. Weißenbäck). — Gregorianische Kunst im Osterintroitus (W. J. Doll S. V. D.). — Die Elektrizität im Dienste der Orgelbaukunst (V. Goller). — Kirchenmusikalische Kuriositäten und Perversitäten (Moißl). — 1. Max Stadler.

8. **Musica Sacra** (Regensburg) 1914, 4 u. 5: D. Gesang d. Zelebranten i. d. Missa cantata nach dem vatikanischen Choral (E. Schmid). — Zur Geschichte der Messe (Sigl). — Zwei neue Messen (Sigl). — Eine neue Missa choralis (P. Bold). — Vom Wesen und der Bedeutung des Rhythmus. Nach Dom Mocquereau O. S. B. (G. v. Mann). — Das Offertorium (v. Stach). — Entwicklung u. Anwendung d. elektr. Orgeltraktur (P. Walcker). — Das Kyriale in Reformnotation von J. Rodenkirchen (P. C. Vivell). — Heilige Musik! Beiträge z. Ästhetik d. Kirchenmusik (J. Weidinger). — Liszt u. d. Regensb. „Domspatzen" (W. Brehm).

9. **Der Kirchenchor** 1914, 3 und 4: Wieder einmal etwas vom Rezensieren (Dr. Widmann).

10. **Odilia** 1914, 4: Ostern (Veit). — Orgelweihe (M. Müller). — Die Anfänge des Schauspiels im Elsaß im Zusammenhang mit der Kunst im Gottesdienst (B. Weinschenk).

11. **Der katholische Organist** 1913 14, 7: Zum 50. Geburtstag P. Griesbachers (A. Knüppel). — Peter Griesbacher (Dr. Weinmann aus dessen Geschichte der Kirchenmusik). — Peter Griesbachers Künstlerberuf (A. Riegl). — Griesbachers „Stella maris" (E. Pichler). — Wie soll P. Griesbachers Missa „Mater admirabilis" dirigiert werden? (F. Höfer). — Der Stand der Organisten in Lothringen (E. Heiter).

12. **La Tribune de Saint-Gervais** 1914, 4: Cantiques et Noëls béarnais (A. Riquoir). — A propos de l'Alleluia: ℣. Omnes gentes (Borremans). — Contribution à l'interprétation de la musique française au XVIII^e siècle. Les agrèments (E. Borrel). — Vies de saints sous forme de cantique et Cantiques populaires (J. Peyrot).



Aus dem Verlage.

Vorbemerkung. Es ist der Redaktion nicht möglich, für alle einzelnen zugesandten Werke die Verpflichtung einer Besprechung oder der Aufnahme in den Cäcilienvereinskatalog zu übernehmen. Die Anzeige an dieser Stelle ist unter Umständen, namentlich bei Werken von geringer Bedeutung, als Ersatz für eine Besprechung anzusehen. Die Aufnahme eines Werkes in diese Rubrik kann deshalb keineswegs ohne weiteres als Empfehlung gelten. Eine Rücksendung der Einläufe erfolgt in keinem Falle.

Musikalien.

Karl Merseburger, Leipzig.

1. **Göhler, Dr. Georg.** Zwölf Gesänge für Knaben (Frauen)-Chor zum kirchlichen Gebrauch in der Passionszeit, sowie für den Unterricht in Schulen, Seminaren und Musikschulen komponiert. Preis 2 ℳ 75 ₰, einzelne Gesänge: Stimmenpartitur 25 ₰ und 50 ₰.

Fritz Müller, Karlsruhe i. B.

2. **Sickinger, Heinrich,** Op. 65. Missa sancta ad majorem Dei gloriam. Messe für Sopran, Alt, Tenor und Baß. Partitur 1 ℳ 80 ₰, Stimmen à 30 ₰.

Friedrich Pustet, Regensburg.

3. **Bertalotti, Angelo.** 25 ausgewählte Solfeggien für Chorschulen. Part. 1 ℳ, Stimmen 80 ₰.

4. **Diebold, Johannes,** Op. 106. 25 kurze und einfache Orgelpräludien für den Gottesdienst. Preis 2 ℳ.

5. **Haller, Michael,** Op. 107. Marienlieder-Weisen für eine oder zwei Singstimmen mit Begleitung der Orgel oder des Harmoniums. Nr. 1. Marienkindes Bannerlied. Nr. 2. Marienkindes Angelobung. Nr. 3. An Maria, A. Nr. 4. An Maria, B. Nr. 5. An unsers Heilands liebend Herz. Partitur 60 ₰, Stimmen 20 ₰.

6. — — Op. 108. Messe für dreistimmigen Chor (Sopran I, II und Alt) mit Begleitung der Orgel nach Motiven der Missa Brevis von Palestrina. Partitur 1 ℳ 20 ₰, Stimmen 90 ₰.

7. — — Op. 109. Missa in hon. Scti. Gabrielis Archangeli IV vocum cum organo. Partitur 2 ℳ, Stimmen 80 ₰.

8. — — Op. 110. Missa in hon. Sctae. Angelae Mericiae Virginis ad III voces aequales. Partitur 1 ℳ 70 ₰, Stimmen 60 ₰.

9. — — Op. 111. 15 fromme Lieder für eine, drei, vier Singstimmen mit und ohne Harmonium- oder Orgelbegleitung. Partitur 2 ℳ, Stimmen 1 ℳ 60 ₰.

10. **Mitterer, Ign.,** Op. 180. Missa pro Defunctis cum Libera ad duas voces (Tenorem et Bassum). Partitur 1 ℳ 80 ₰, Stimmen 40 ₰.

11. **Perosi, Lorenzo,** Missa pro Defunctis mit Libera für vierstimmig gemischten Chor. Partitur 2 ℳ, Stimmen 1 ℳ 60 ₰.

Digitized by Google

12. Schmidt, Dr. Heinrich. Tonbilder aus Parsifal. Zum Gebrauche für Bildungsanstalten, Seminarien und Institute für Klavier zu zwei Händen. 1. Amfortas Trauerzug, 2. Herzeleides Erzählung, 3. Parsifal und die Blumenmädchen, 4. Marsch der Gralsritter. Preis 1 ℳ 60 ₰.

13. Stehle, J. G. Eduard. Missa (choralis sangallensis) in hon. B. Juliae Billiart, Fundatricis Societatis Sororum nostrae Dominae ad III voces aequales (et II voces viriles ad lib.) cum Organo. Partitur 2 ℳ 40 ₰, Stimmen 1 ℳ.

14. Thaller, J. B., Op. 25. Bittruf an die heiligsten Herzen Jesu und Mariä in zwei Liedern für eine oder zwei Singstimmen (und willkürlichen drei- bis vierstimmigen Refrain für Frauenchor) mit Orgel-, bezw. Harmonium- oder Klavierbegleitung. Nr. 1: Herz-Jesu-Lied. Nr. 2: Herz-Mariä-Lied. Partitur 60 ₰, zwei Stimmen à 20 ₰ = 40 ₰.

15. Weckenmann, Theodor. Dreistimmige Messe für gleiche Stimmen. Partitur 1 ℳ 50 ₰, Stimmen 60 ₰.

Selbstverlag Domorganist Johann Rodenkirchen, Köln a. Rh.

16. Rodenkirchen, Joh. Kyriale, enthaltend: dreizehn Messen, drei Credos und das Requiem nach der vatikanischen Ausgabe in Reformnotation.

L. Schwann, Düsseldorf.

17. Albergoni, Angelo, Op. 17. Missa Solemnis in Beatissimorum Ambrosii, Gervasii et Protasii honorem quam ad quatuor voces inaequales (Cantus, Altus, Tenor, Bassus) cum organo. Partitur 2 ℳ 40 ₰, Stimmen 30 ₰.

18. Bömer, Br. Valerian S. V. D., Op. 19. Fünf Missionsfestgesänge für vierstimmigen gemischten Chor. Partitur 1 ℳ 50 ₰, jede Stimme 25 ₰.

19. Dagand, Joh., Op. 23. Ave Maria ad 3 voces inaequales organo comitante. Partitur 75 ₰, Singstimme 10 ₰.

20. — — Op. 48. Magi videntes stellam ad 4 voces inaequales organo comitante. Partitur 75 ₰, Singstimme 10 ₰.

21. — — Op. 54. Haec dies ad 4 voces inaequales organo comitante. Partitur 25 ₰, 10 Exemplare 1 ℳ 50 ₰.

22. Engel, B., Op. 35. Missa (ohne Credo) in hon. S. Joseph ad quatuor voces aequales (viriles). Partitur 1 ℳ 50 ₰, Singstimme 20 ₰.

23. Engler, Karl, Op. 18. Der 99. Psalm. Textbearbeitung von Dr. P. Beda Grundl, O. S. B. Festgesang für zweistimmigen Kinder- oder Frauenchor mit Orgel-, Harmonium- oder Klavierbegleitung. Partitur 60 ₰, Gesangstimmen zusammen 15 ₰.

24. Franssen, Elbert, Op. 14. Messe in F zur Ehre der Unbefleckten Empfängnis Mariä für vierstimmigen Männerchor mit Orgelbegleitung. Partitur 2 ℳ, Stimme 25 ₰.

25. Gyo, A., Op. 3. O sacrum convivium für vierstimmigen gemischten Chor. Partitur 50 ₰, vier Gesangstimmen je 10 ₰.

26. — — Op. 4. Salve Regina für vierstimmigen gemischten Chor. Partitur 60 ₰, vier Gesangstimmen je 10 ₰.

27. Halt, Hugo, Op. 11. „O, Herz Jesu, Seelensonne". Herz-Jesu-Lied. Gedicht von Hans Troßbach für vierstimmigen gemischten Chor. Partitur 1 ℳ 20 ₰, vier Stimmen je 20 ₰.

28. Knüppel, A. A., Op. 7. Missa in hon. S. Ludgeri ad quatuor voces viriles cum Organo. Partitur 2 ℳ 50 ₰, Singstimmen 25 ₰.

29. Meuerer, Johannes Gg., Op. 79. Missa „O crux benedicta" für vier- bis sechsstimmigen gemischten Chor mit Orgelbegleitung (zwei Trompeten und zwei Posaunen ad lib.) Partitur 2 ℳ 40 ₰, vier Gesangstimmen je 25 ₰, vier Bläserstimmen je 20 ₰.

30. Müller, Johannes, Op. 10. Lob der Himmelskönigin. Zehn Muttergotteslieder für vierstimmigen gemischten Chor. Partitur 1 ℳ 20 ₰, vier Stimmen einzeln je 25 ₰.

31. — — Op. 14a. Zwölf Muttergotteslieder für vierstimmigen Männerchor. Partitur 2 ℳ, vier Gesangstimmen einzeln je 40 ₰.

32. Prößdorf, Otto, Op. 10. Drei Gesänge. 1. Der 100. Psalm (Jauchzet dem Herrn). 2. Wo du hingehst, da will auch ich hingehen. 3. Danket dem Herrn (Psalm 118, 1) für dreistimmigen Chor (Männer- oder Frauenstimmen). Partitur 1 ℳ 20 ₰, drei Gesangstimmen einzeln je 20 ₰.

33. Scheel, Joseph, Op. 16. Missa in hon. S. Dominici ad quatuor voces inaequales comitante organo. Partitur 1 ℳ 80 ₰, Singstimmen 20 ₰.

34. Schöllgen, W., Op. 16a und b. Zwei Weihnachtslieder. 1. Dank der Erlösten (Menschen, die ihr war't verloren). 2. Ihr Hirten erwacht. Ausgabe A für vier- und fünfstimmigen gemischten Chor. Ausgabe B für drei gleiche Stimmen (Frauen- oder Kinderchor) mit Orgel- oder Harmoniumbegleitung. Ausgabe A 40 ₰, von 10 Exemplaren an je 15 ₰, Ausgabe B Partitur 50 ₰, drei Gesangstimmen 10 ₰.

35. Schulte, J., Op. 6. Litaniae lauretanae für vierstimmigen Frauenchor mit Orgelbegleitung. Partitur 1 ℳ 50 ₰, Stimmen (je zwei zusammen) 20 ₰.

36. Sinzig, P. Petrus O. F. M., Op. 36. Litaniae Ss. Cordis Jesu ad 3 voces aequales organo vel harmonio comitante. Partitur 1 ℳ 50 ₰, Singstimmen je 20 ₰.

37. Stein, Bruno, Op. 58. Drei religiöse Gesänge (Gedicht von Johannes Klein) für vierstimmigen gemischten Chor. Partitur 1 ℳ 60 ₰, vier Gesangstimmen je 30 ₰.

Digitized by Google

38. Wiltberger, Aug., Op. 136. Missa in hon. Beatae Mariae Virginis „Consolatrix afflictorum", Messe für die vereinigten Oberstimmen, Tenor und Baß. Partitur 2 ℳ 40 ₰, drei Gesangstimmen (Sopran und Alt zusammen) je 15 ₰.

39. Wiltberger, August, Op. 137. Zehn neue Muttergotteslieder für zweistimmigen Frauen- oder Kinderchor mit Orgelbegleitung. Partitur 1 ℳ 80 ₰, Stimmenheft 15 ₰.

40. — — Op. 144. Offertorien für zweistimmigen Männerchor mit Orgelbegleitung. 1. Tui sunt coeli (Weihnachten), 2. Elegerunt Apostoli (St. Stephanus), 3. Reges Tharsis (Epiphania), 4. Terra tremuit (Ostern), 5. Angelus Domini (Ostern), 6. Ascendit Deus (Himmelfahrt), 7. Confirma hoc (Pfingsten), 8. Intonuit (Pfingsten), 9. Benedictus (Dreifaltigkeit), 10. Sacerdotes (Fronleichnam), 11. Benedic anima (Herz Jesu), 12. Ave Maria (Mariä Empfängnis), 13. Diffusa est (Mariä Reinigung), 14. Ave Maria (Mariä Verkündigung und Mariä Namen), 15. Constitues eos (Peter und Paul), 16. Assumpta est (Mariä Himmelfahrt), 17. Justorum animae (Allerheiligen), 18. Domine Deus (Kirchweihfest), 19. In te speravi (Brautleute), 20. Beata es (Mariä Geburt), 21. Benedicite (Schutzengelfest). Jede Nummer einzeln 25 ₰, von 10 Exemplaren ab je 15 ₰.

41. — — Op. 145. Missa in hon. S. Matthaei Apostoli et Evangelistae, Messe ohne Credo für vierstimmigen Männerchor und einstimmigen Knabenchor. Partitur 1 ℳ 40 ₰, fünf Stimmen einzeln je 20 ₰.

42. — — Op. 147a und b. Litaniae Lauretanae. Ausgabe A für Sopran, Alt, Tenor und Baß; Ausgabe B für dreistimmigen Frauenchor mit Orgelbegleitung. Jede Partitur 1 ℳ 80 ₰, jede Gesangstimme einzeln je 15 ₰.

43. — — Op. 149. Drei Lieder für Marianische Kongregationen. Dichtung von Pfarrer J. Baute für zweistimmigen Frauenchor mit Orgelbegleitung. Partitur 1 ℳ, Stimme 20 ₰.

C. F. W. Siegel (R. Linnemann), Leipzig.

44. Hagedorn, Thomas, Op. 32. 26 lateinische Gesänge (Hymnen und Motetten) zum kirchlichen Gebrauch während des ganzen Kirchenjahres für gemischten Chor (drei bis sechs Stimmen). Broschiert 1 ℳ 20 ₰, geb. 1 ℳ 50 ₰.

Pfarrer Paul Skobel, Primkenau.

45. Skobel, Paul, Op. 15. Herz-Jesu-Litanei für eine Singstimme mit Orgelbegleitung. Partitur 75 ₰, Singstimme 10 ₰.

46. — — Op. 18. Missa Quadragesimalis a tribus vocibus inaequalibus concinenda. Partitur 1 ℳ, jede weitere Partitur als Stimme 25 ₰.

Styria, Graz.

47. Bäuerle, Dr. Hermann, Op. 51. Vesperae II in commemoratione solemni Sanctissimi Corporis D. N. J. Christi. Vesper für das heilige Fronleichnamsfest für vier gemischte oder vier gleiche (Männer- oder Frauen-)Stimmen oder Choralsänger. Partitur 2 ℳ 50 ₰ (3 K), jede Chorstimme 50 ₰ (60 h).

Styria, Graz und Wien.

48. Faist, Dr. A., Op. 15. Ave Maria für vierstimmigen gemischten Chor, Streichquintett, zwei Klarinetten und zwei Hörner oder für vier Singstimmen und Orgel. Partitur 1 ℳ = 1 K 20 h, Sing- und Instrumentalstimme 10 ₰ = 12 h.

Wilhelm Veit, Lith. Anstalt, Überlingen.

49. Kirchliche Gesänge zur Feier der heiligen Erstkommunion (Weißer Sonntag):

1. **v. d. Hardt, Dankmar,** Op. 47a. Lied: Beim Einzuge der Kinder in die Kirche. Für Männerchor oder Baritonsolo und gemischten oder zweistimmigen Schülerchor mit Orgelbegleitung.

2. — — Op. 33b. Lied: Vor der heiligen Erstkommunion. Für vierstimmigen gemischten Chor.

3. — — Op. 33c. Lied: Nach dem Empfang der heiligen Kommunion. Für gemischten Chor.

4. **Kalliwoda, J. W.** Lied: Nach dem Empfang der heiligen Erstkommunion und der Aufnahme in die Corporis-Christi-Bruderschaft. Nachgelassenes Werk für gemischten Chor mit Streichquartett oder Orgelbegleitung. Partitur von Nr. 1, 2, 3 und 4 geheftet 1 ℳ 60 ₰, Einzelnstimmen à 25 ₰.

50. v. d. Hardt, Dankmar, Op. 33. Mariä Himmelfahrt. Partitur 60 ₰, Stimmen à 10 ₰.

51. — — Op. 35. O Maria! deine Schmerzen (am Feste der sieben Schmerzen Mariä). Partitur 60 ₰, Stimmen à 10 ₰.

52. — — Op. 40. Maria! Hilf doch mir! Partitur 60 ₰, Stimmen à 10 ₰.

53. — — Op. 58. Deutsches Predigtlied (unter freier Benützung einer von Professor Heuberger stammenden Melodie) für vierstimmigen gemischten Chor. Partitur 60 ₰, Stimmen à 10 ₰.

54. — — Zur Primizfeier. Primizlied (unter freier Benützung einer von Professor Heuberger stammenden Melodie) für sechsstimmigen Chor. Partitur 60 ₰, Stimmen à 10 ₰.

55. — — Hilferuf zum heiligen Sebastian. Partitur 60 ₰, Stimmen à 10 ₰.

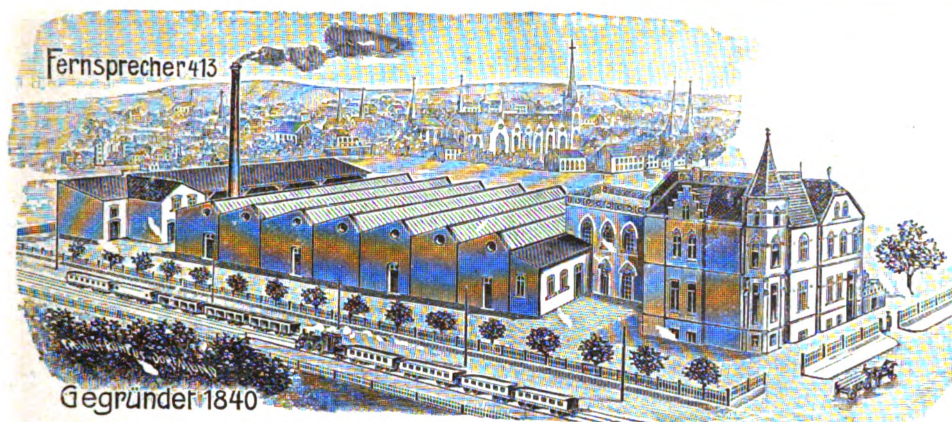
56. Kalliwoda, J. W. †. Nachgelassenes Werk: Zur heiligen Erstkommunion. Ein ernstes Mahnwort nach Empfang der heiligen Kommunion. Partitur 60 ₰, Stimmen à 10 ₰.

Albrecht Walther, Hechingen.

57. Lehmann, M., Alleluja! Motette zum hohen Osterfeste für gemischte Stimmen. Partitur 1 ℳ 20 ₰, Stimmen 1 ℳ.

(Abgeschlossen am 20. Mai 1914.)

Digitized by Google



Orgelbau-Anstalt

Franz Eggert

Inh.: Ant. Feith jr.

Paderborn

empfiehlt sich zur Lieferung neuer Orgeln, zu Umbauten, Reparaturen, Instandhaltungen und Stimmungen.

In Anwendung kommen: Pneumatische und elektropneumatische Konstruktionen. Kegelladen-System, Kollektiv-, Kombinations- und Crescendo- etc. Tritte und Druckknöpfe. Alle bewährten Neuerungen. Künstlerische, edle und tadellose Intonation der Register, glänzender, mächtiger und nobler Gesamtklang des vollen Werkes.

Auf das Modernste eingerichtet, mit 30 PS. Dampfmaschine, eigene elektrische Zentrale und Dampfheizung, 2000 qm bebautes Terrain, Orgelsaal mit 200 qm Fläche, in dem alle Werke **vor Ablieferung spielbar aufgestellt** werden.

Lieferant der Werke nach:

Fulda, Stadtpfarrkirche, 41 kl. Reg.; Berlin, Herz-Jesu, 40 kl. Reg.; Gelsenkirchen-Bismark, 37 kl. Reg.; Berlin, St. Pius, 38 kl. Reg.; Rheine, Basilika, 44 kl. Reg.; Oberhausen, St. Marien, 41 kl. Reg.; Spandau, kath. Kirche, 45 kl. Reg.

In Arbeit befinden sich u. a.:

für Berlin die 7., für Dortmund die 13., für Bochum die 7. Orgel. Redemptoristenkirche mit 80 kl. Reg. Jahreslieferung: 15—20 Werke.

Digitized by Google

Als **XII. Bändchen** der „Sammlung Kirchenmusik“ ist vor kurzem erschienen:

Gesetz und Praxis
in der Kirchenmusik

Praktische Erklärung aller kirchenmusikal. Gesetze

von Dr. **Otto Drinkwelder**

206 Seiten in Leinwand gebunden 1 Mark

Verlag von Friedrich Pustet in Regensburg

Durch jede Buchhandlung zu beziehen.

Tabella Intonationum **ad Aspersionem Aquae, ad Benedictionem SS. Sacramenti, ad Invocandum Spiritum S.** und **pro Gratiarum Actione** mit den entsprechenden Versikeln, Responsorien und Orationen. 2 Blatt rot und schwarz in Groß-Oktav 20 Pfg. Auf Pappdeckel aufgezogen 50 Pfg.

Verlag von Friedrich Pustet in Regensburg.

Organum comitans

ad Tonos Communes Missae necnon Vesperarum juxta Editionem Vaticanam

Orgelbegleitung

zu den Responsorien der Messe sowie zu den Responsorien u. Psalmtönen der Vesper nach der Editio Vaticana

von **Joseph Renner jun.**

Preis 1 Mark

Diese Orgelbegleitung zu den Responsorien der Messe sowie zu den Psalmtönen der Vesper usw. ist möglichst einfach und leicht ausführbar gehalten. Die Melodien wurden nur in einer, und zwar der bequemsten Lage harmonisiert, da die Erfahrung lehrt, daß es dem Organisten bei einiger Übung keine Schwierigkeiten bietet, dieselben auch in andere vorkommende Lagen zu transponieren; zudem hätte bei den zahlreichen Gesangsweisen der Editio Vaticana eine 5 bis 6malige Transposition derselben Melodie ein zu umfangreiches Heft ergeben.

Verlag von Friedrich Pustet in Regensburg.

Digitized by Google

Katholische Kirchenmusik
liefert schnell und billigst
Franz Feuchtinger, Cäcilien-Vereins-Kassier,
kathol. Kirchenmusikhandlung
in **Regensburg** Ludwigsstrasse 5.
Ansichtssendungen und Kataloge überallhin.
Bitte genau auf Firma zu achten.

In unserm Verlage erschien soeben:

Philosophie u. Weltanschauung.

Skizzen zur Einführung in das Studium der Philosophie und zur philosophischen Orientierung für weitere gebildete Kreise.
Von **Dr. Heinr. Funke.** 178 Seiten 8°.
Preis brosch. 2,20 Mk., gebd. in farb. Kaliko 3 Mk.

Das Werk ist gerade für unsere Tage von ganz hervorragender Bedeutung. Es erhebt die alte, ererbte Weltanschauung auf die Stufe der Wissenschaft, betont deren Notwendigkeit und beleuchtet eingehend und gebührend die Flecken und Schäden der modernen Auffassungen und Richtungen, um so die erforderlichen Elemente für eine gute Weltanschauung zu betonen. Die Philosophie soll als sittliche Tat gewertet sein, sie soll uns zur Selbsterkenntnis und zum rechten Ziele leiten. Das Buch ist für weitere gebildete Kreise bestimmt und zeichnet sich aus durch eine edle schwungvolle Sprache.

Zu beziehen durch alle Buchhandlungen.

Paderborn. Bonifacius-Druckerei.

HARMONIUMS
mit wundervollem Orgelton von **46 Mark** an.
PIANOS, besonders billige Instrumente.
Katalog gratis.
Aloys Maier, Päpstl. Hofl., Fulda.
8000 Harmoniums in allen Ländern d. Welt singen ihr eigenes Lob.

Katholische Kirchenmusik
liefert prompt und billigst das
General-Depôt cäcil. Kirchenmusik
von
Feuchtinger & Gleichauf
in Regensburg.
Auswahlsendungen bereitwilligst.
Kataloge gratis und franko.
Versand nach allen Ländern.
Grosses Lager weltlicher Musikalien.
Gefl. Aufträge wollen wie oben adressiert werden, also stets beide Namen schreiben.



IM THEATER
oder im Konzertsaal gibt es zum Schutz der Stimme nichts Angenehmeres als eine Schachtel Wybert-Tabletten. Erhältlich in allen Apotheken u. Drogerien. Preis der Originalschachtel 1 Mk.



Druck von Friedrich Pustet in Regensburg.

Digitized by Google

Caecilienvereinsorgan

15. Juni 1914 6. Heft

49. Jahrgang der von Dr. Franz Witt (✝ 2. Dez. 1888) begr. Monatsschrift „Fliegende Blätter für kath. Kirchenmusik"
Herausgegeben von Dr. Hermann Müller, Paderborn

Inhalt:

Hallers goldenes Priesterjubiläum S. 123
H. Bewerunge: Zur Behandlung des Wortakzentes im gregorianischen Gesang . . . . S. 124
Johannes Cordes: Der Klerus und die Kirchenmusik . . . . . S. 127
Ein Arbeitsplan für Lehrerkonferenzen . . . . S. 130
Kleine Beiträge . . . . S. 131
Vereins-Chronik . . . . S. 132
Aufführungen in Gottesdienst und Konzert . . . . S. 137
Aus Zeit und Leben . . . . S. 138
Zeitschriften . . . . S. 139
Aus dem Verlage . . . . S. 140
Cäcilienvereinskatalog Nr. 4142—4151, Band 6 . . . . S. 141—144
Anzeigen S. 11* u. 12* u. 1 Umschlagseite

Verlag und Eigentum des Allgemeinen Caecilienvereins zur Förderung der kath. Kirchenmusik auf Grund des päpstlichen Breve vom 16. Dez. 1870
Druck und Versand von Friedrich Pustet in Regensburg
Jährlich 3 Mark ✠ ✠ ✠ ✠ Einzelheft ohne Beilagen 30 Pfennig

Digitized by Google

Digitized by Google

Hallers goldenes Priesterjubiläum.

Zum 26. Juni 1914.

Michael Haller –. Wie manche liebe Erinnerungen und reiche Anregungen knüpfen sich für viele, viele Kirchenmusiker an diesen Namen! Der äußere Lebensgang Hallers ist wahrlich einfach und schlicht genug. Geboren am 13. Januar 1840 zu Neusaat bei Nabburg in der bayerischen Oberpfalz, kam er als junger Gymnasiast in das Bischöfliche Knabenseminar und die Studienanstalt des Benediktinerklosters Metten. Der damalige Studiendirektor und spätere Abt P. Utto Lang hatte besonderen Einfluß auf die musikalische Erziehung des Jünglings, dessen hervorragende Begabung für die Tonkunst sich bald Bahn brach. Die „Zwölf Motetten für drei, vier, fünf und sechs Stimmen“, die der zum Manne herangereifte Haller im Jahre 1874 bei G. J. Manz in Regensburg erscheinen ließ,[1]) waren dem Abte P. Utto Lang „in dankbarer Erinnerung gewidmet“; eine pietätvolle und gediegene Gabe. Es gibt nicht viele Kirchenkomponisten in unseren Tagen, die ein solches Opus 2 in die Welt setzen konnten.

Nach dem Abschluß seiner Gymnasialbildung wurde M. Haller Theologe am Lyzeum zu Regensburg. Damals war Joseph Schrems daselbst Domkapellmeister, ein Künstler von feinstem Empfinden, der dem Regensburger Domchor durch die hervorragenden Aufführungen der Meisterwerke der klassischen Vokalpolyphonie die Wege wies zu der an Verdiensten und Ehren reichen Laufbahn der Erneuerung des kirchenmusikalischen Sinnes und Geschmackes.

Am 26. Juni 1864 empfing M. Haller die heilige Priesterweihe. Das bekannte „unsterbliche“ E-dur-Tantum ergo der Laudes Eucharisticae, das in der Fassung für Männerchor aus den Theologenjahren Hallers stammt, ist ein Zeugnis wie für den durch und durch musikalischen Sinn des jugendlichen Komponisten, so für die fromme und innige Art seines Seelenlebens. Die erste Anstellung des neugeweihten Priesters war die eines Präfekten der Dompräbende unter Schrems. Hier vertiefte und erweiterte Haller, was er in den früheren Jahren, zumal als Alumnus des Seminars, auf kirchenmusikalischem Gebiete gelernt hatte. Schrems ist für ihn die Richtung gebende künstlerische Persönlichkeit geworden. Ende 1866 starb J. G. Wesselack, der die Stelle des Inspektors am Singknabeninstitut zur Alten Kapelle in Regensburg und des Kapellmeisters an derselben Kirche inne hatte. M. Haller wurde 1867 sein Nachfolger. Und dieses Amt hat der gute Inspektor inne gehabt bis zum Jahre 1899, das ihm die von seinen Freunden und Verehrern ihm längst gewünschte Stellung des Stiftskanonikus an der gleichen Kirche endlich bescherte. Was der „Inspektor Haller“ in diesen mehr als zwanzig Jahren mit unermüdlicher Liebe und Treue gearbeitet hat in mühsamer Pflichterfüllung und nie versiegender Begeisterung für die Würde der kirchlichen Tonkunst, dessen wollen wir heute einmal wenigstens in herzlicher Dankbarkeit gedenken. Und wenn ihm das Kanonikat 1899 zwar die mühevolle Kapellmeisterstelle abnahm, seine Arbeit galt auch weiterhin der Kirchenmusik. Der Nikolaustag des Jahres 1909 brachte ihm den Titel „Geistlicher Rat“.

Dem allgemeinen Cäcilienverein hat Michael Haller lange Jahre als eifriges Mitglied, als Kassierer und als Referent des Vereinskataloges wertvolle und unvergessene Dienste geleistet. An der Regensburger Kirchenmusikschule hat er Jahrzehnte hindurch in uneigennütziger und selbstloser Weise den Unterricht im Kontrapunkt gegeben, lange mit Dr. Haberl und Dr. Jacob allein das Lehrerkollegium jener Schule repräsentierend. Treffliche Lehrbücher, wie seine „Kompositionslehre für polyphonen Kirchengesang“ und sein dem Gesangunterrichte dienendes Vade mecum, und gediegene Aufsätze im Kirchenmusikalischen Jahrbuch sind Zeugen seines großen Wissens und seiner pädagogischen Tüchtigkeit. Was seinen Namen aber durch alle Erdteile getragen hat, das ist sein kompositorisches Arbeiten auf dem Gebiete der strengkirchlichen Tonkunst. Nicht als ob er nicht auch auf dem Felde der weltlichen oder der im weiteren Sinn religiösen Musik würdige Arbeiten geliefert hätte; – man denke an die hübschen Kantaten oder nur an sein Grablied für Männerchor

[1]) Jetzt: Zwanzig Motetten, Coppenrath, Regensburg.

Digitized by Google

mit dem ergreifenden Schluß: „Dort gibt es ein Wiederseh'n". Aber seine eigentliche und, wenn ich recht sehe, bleibende Bedeutung liegt in der kirchlichen Komposition.

Gewiß findet sich unter seinen zahlreichen Kompositionen Mittelgut, das seinen Beruf erfüllt hat, wenn es der Gegenwart gedient hat. Aber danach darf man des Meisters Art nicht messen. In seinen größeren Messen und Motetten liegen musikalische Werte, die ihre innere Kraft über den Werkeltag der kirchenmusikalischen Praxis unserer Tage und über die jetzige Generation hinaus bewähren werden wie wenige, allzuwenige Früchte der heutigen kirchenmusikalischen Produktion. Gewiß, Haller ist kein Palestrina. Auch kein Orlando und kein Vittoria. Aber die Nazarener sind auch keine Tizian und keine Rubens. Und die Romantiker keine Beethoven. Haller hat aber eine singende Seele, er hat das, was der Kritiker als wirklich musikalische Ader immer anerkennen wird. Und dazu eine ausgezeichnete Schulung, eine Beherrschung der Faktur und der Technik des polyphonen Vokalsatzes, die man heutzutage leider nur selten sonst findet.

In dem Buche „Welche Einflüsse hatte die Wiederbelebung der älteren Musik im 19. Jahrhundert auf die deutschen Komponisten?" (Leipzig 1900, Breitkopf & Härtel) schreibt Richard Hohenemser u. a. (S. 55 f.): „Der einzige aus dieser ganzen Richtung, welcher einen Platz unter den bedeutenden Komponisten beanspruchen kann, ist unseres Wissens Michael Haller ... Haller ist Cäcilianer, ragt aber über die übrigen unvergleichlich weit empor. Ein Teil seiner Kompositionen erfreut bei absoluter Stileinheit und Kirchlichkeit durch schöne Gedanken, korrekte Polyphonie und einen Fluß der Stimmen, welcher an Palestrina erinnert ... Er ist eben durchgebildeter Musiker und ein wirkliches Talent." Ich weiß wohl, daß Hohenemsers allgemeines Urteil über die „Cäcilianer" der Modifikation fähig und bedürftig ist. Aber eben weil Hohenemser strenge urteilt — natürlich muß man beachten, daß er sein Buch vor anderthalb Dezennien schrieb und daß er meines Erachtens nur eine (nicht ganz glückliche) Auswahl cäcilianischer Kompositionen kennen gelernt hat — ich sage: weil Hohenemser strenge urteilt, deshalb darf ich sein Urteil über Haller hier zitieren.

Heute steht Haller da, geschmückt mit dem goldenen Kranze des priesterlichen Amtes. Wir schätzen und ehren den Komponisten, aber wir lieben und verehren noch herzlicher den lauteren und edlen, stets bescheidenen und hilfsbereiten Menschen, den in Kirche und Kunst seinem Gott und seinem Beruf treu und innerlich aufrichtig dienenden Priester. Der Schreiber dieser anspruchslosen Zeilen kann nur mit tiefer Bewegung sich daran erinnern, wie viel innere Freude und Förderung ihm seit langen Jahren der Kontakt mit der Hallerschen Kunst und — weit mehr noch — das Einwirken der Persönlichkeit Hallers gebracht hat. Und viele andere Schüler und Freunde des ehrwürdigen Priestergreises werden heute ähnlich denken.

Ihm aber, unserem guten Kanonikus und Geistlichen Rat Michael Haller, entbieten wir im Namen aller Freunde der musica sacra herzlichsten Dank für das, was er uns gewesen ist und noch immerdar ist, und dazu den innigen Glückwunsch zum goldenen Priesterjubiläum:

Ad multos annos!

Paderborn, im Juni 1914. Hermann Müller.
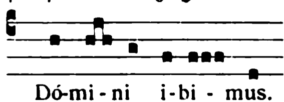


Zur Behandlung des Wortakzentes im gregorianischen Gesange.

Von Professor H. Bewerunge, Maynooth (Irland).

Im gregorianischen Gesange wird dem Wortakzente im allgemeinen gebührend Rechnung getragen. Durch längere Notengruppen oder höhere Töne, oder durch beides vereint tritt er klar hervor. Eine Reihe von Ausnahmen von dieser Regel erklären sich durch die Anpassung stehender melodischer Formeln an Texte von verschiedenartigem Rhythmus. Dahin gehören die bekannten Schlußformeln des verzierten Gesanges wie De - us., die bei einem Worte wie Dóminus so angepaßt werden, daß die beiden Gruppen auf die beiden letzten Silben gelegt, und für die Akzentsilbe eine Einzelnote eingeschoben wird: Dómi - nus.

Dahin gehören auch die Cursuskadenzen der Introitus-Psalmodie, die regelmäßig den letzten fünf Silben zugeteilt werden, wodurch dann Deklamationsmerkwürdigkeiten entstehen wie:
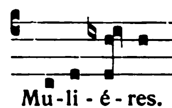


Auf dem Internationalen Musik-Kongreß in London habe ich versucht nachzuweisen, daß auch in antiphonischen Melodien der Cursus eine Rolle spielt und manche Deklamationseigentümlichkeiten erklärt. Und vielleicht gibt es noch andere, uns einstweilen unbekannte melodische Gesetze, die einen weiteren Teil der übrigbleibenden Seltsamkeiten in der Akzentbehandlung erklären würden.

In einer anderen Hinsicht ist aber ferner zu beachten, daß die Wortbetonung im Vulgärlatein, das ja den Texten der liturgischen Bücher zugrunde liegt, in gewissen Fällen von der jetzt gebräuchlichen abweicht. Die Hauptfälle werden in dem „Lehrbuch des Choralgesanges" der Benediktinerinnen von Stanbrook so aufgeführt:

1. In einigen Zeitwörtern, die im klassischen Latein auf der drittletzten Silbe betont sind, betont das Vulgärlatein die vorletzte, z. B. plaudite (Allelujavers des 7. Sonntags nach Pfingsten).

2. In zusammengesetzten Wörtern behält das Vulgärlatein den Akzent gern auf der Stammsilbe, auch wenn diese kurz ist, z. B. perhíbet (Allelujavers vom heiligen Johannes dem Evangelisten).

3. Wörter, die in der drittletzten Silbe ein i mit folgendem Vokal haben, verschieben den Akzent auf die zweitletzte Silbe, z. B.:

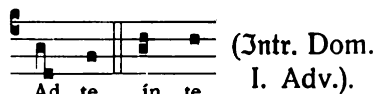


4. Einige zusammengesetzte Wörter scheinen als getrennte behandelt zu sein, z. B. et énim (Traktus des Passionssonntags).

5. Das enklitische que zieht den Akzent auf die vorletzte Silbe, auch wenn diese kurz ist, z. B. itáque (Kommunion des Ostersonntags).

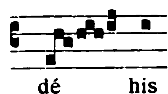
Der letztgenannte Fall bringt mich zum eigentlichen Gegenstande dieses Vortrags. Es zeigt sich nämlich, daß im gregorianischen Gesange nicht nur die gewöhnlichen Wörter que, ve, met und dergleichen, sondern auch andere einsilbige Wörter enklitisch behandelt werden, d. h. daß sie ihren Akzent auf das vorhergehende Wort zurückwerfen und so ihre rhythmische Selbständigkeit verlieren.

Dies findet sich besonders zahlreich bei der Verbindung einsilbiger Präpositionen mit einsilbigen Pronomina. Einige wenige Beispiele werden genügen:



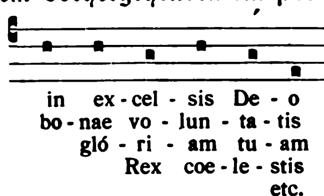
(Intr. Dom. I. Adv.).

Dominus dixit ád me (Allelujavers der 1. Weihnachtsmesse). Ähnlich:

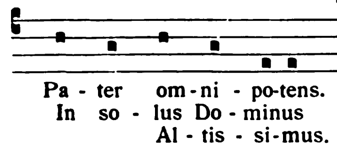


(Comm. Dom. III. p. Ep.).
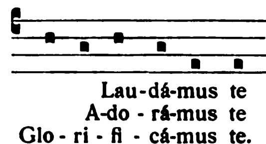
Nach Paroxytona verschmelzen einsilbige Wörter in der Regel so, daß sie mit dem vorhergehenden ein Proparoxytonon bilden. Zuweilen aber zieht das enklitische Wort den Akzent auf die letzte Silbe des Paroxytonon. Sehr überzeugend hierfür ist das Gloria Nr. XV des Vatikanischen Ordinariums. Die Schlußkadenz dieses ganz psalmodischen Stückes hat offenbar den Akzent auf der vorletzten Note:



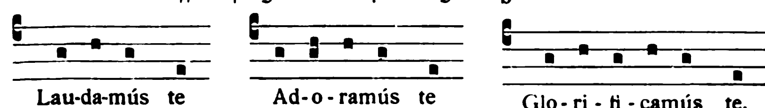
Bei Wörtern, die auf der drittletzten Silbe betont sind, wird eine Note eingeschoben, damit die betonte Silbe auf die betonte Note falle:



Dementsprechend würde man bei Laudamus te, Adoramus te und Glorificamus te erwarten:



Statt dessen singt der Choral gemäß dem in excelsis Deo etc.:



Sehr lehrreich ist auch eine Stelle aus dem Traktus Audi filia, quia concupivit Rex. Hier

Digitized by Google

ist in der kurzen Rezitation die Silbe cu durch einen Podatus ausgeschmückt und damit als betonte Silbe gekennzeichnet. Die einzige Erklärung für diese Seltsamkeit ist, soweit ich wenigstens sehen kann, daß das Rex den Akzent auf die Schlußsilbe von concupivit zieht. Dann erhält der Regel nach die zweite Silbe vorher einen Nebenakzent, also concúpivít Rex. Im Lichte dieser Stellen dürfen wir dann wohl auch dieselben Worte im Graduale Propter veritatem in derselben Weise verstehen.

Hierher gehört auch die Stelle cir-cúm-da-bit me aus dem Responsorium Tristis est. Der Regel nach wäre die Betonung circumdábit. Hier zieht das me den Akzent auf die Schlußsilbe und die zweite Silbe vorher erhält einen Nebenakzent.

Die Anwendung einer stehenden Schlußformel ist beweisend für

et sal-va-bít vos (Introitus Hodie scietis). su-pér vos (Introitus Lux fulgebit)

und quae-re-ba-mús te. (Communio Fili, quid fecisti). Die Bistropha auf der zweiten Silbe von salvabit ist auch ein ziemlich sicheres Zeichen für die dem Akzent vorausgehende Silbe. Ähnlich steht es mit dem Beispiel: in ex-cél-so lo-cu-tí sunt aus der Antiphon Cogitaverunt impii. Mir ist wenigstens kein Beispiel bekannt, wo die doppelte Schlußnote nicht einem paroxytonen Schluß entspricht.

Ziemlich klar ist auch das a Domino Deó est der Antiphon Omnis sapientia.[1]) Ich erwähne ferner das supér nos des Introitus Dum sanctificatus fuero:

supér nos. Nach Proparoxytona wirft ein einsilbiges Wort seinen Akzent in der Regel auf die Schlußsilbe des vorhergehenden Wortes. So haben wir génuí te, nicht génui té in der Kommunion In splendoribus: gé-nu-í te.

Hier finden wir auch wieder die Bistropha auf der dem Akzent vorhergehenden Silbe.

Ähnlich bei e-nú-tri-és me. des Introitus Esto mihi. Beispiele hierfür sind ziemlich zahlreich. Ich erwähne nur noch anticipént nos des Traktus Domine, non secundum und laetábitúr Rex des Alleluja Domine in virtute.

Ich wende mich nun einigen Beispielen zu, in denen das enklitische Wort den Akzent auf die vorletzte Silbe gezogen zu haben scheint. Ich nehme zuerst das Aperis tu des Graduale Oculi omnium. Dies ist offenbar deklamiert Apéris tu. Professor Wagner erwähnt diesen Fall in seiner „Neumenkunde", 2. Aufl., S. 66 Anm., und spricht die Vermutung aus, daß die Melodie ursprünglich den griechischen Text Ἀνεύγεις σύ hatte, dem sie gut angepaßt wäre. Mir scheint diese Erklärung nicht zu genügen. Die Choralkomponisten zeigen eine große Kunst in der Anpassung von melodischen Formeln an verschiedenartige Texte und es wäre ihnen ein leichtes gewesen, hier den für das Griechische erfundenen Melodiegang den lateinischen Worten so anzupassen, daß der Wortrhythmus gewahrt worden wäre. Es scheint mir darum, daß sie wirklich Apéris tu gesprochen haben, und die Erklärung dafür sehe ich in der enklitischen Behandlung des tu.

Weitere drei Beispiele haben merkwürdigerweise alle das Wort libera, nämlich libera me im Traktus Domine, non secundum und im Alleluja Eripe me, und libera nos im Graduale Exsurge ... fer opem. Bei dem Traktusbeispiele handelt es sich um eine häufig gebrauchte Formel, bei der, soweit ich gesehen, die Strophikusfigur immer einer betonten Silbe zugeteilt ist. Die beiden anderen sind aus sich selbst ziemlich klar.

Mit diesen kurzen Bemerkungen glaube ich einen bescheidenen Beitrag zur gregorianischen Rhythmuslehre geliefert zu haben.

---

[1]) Es sei denn, daß man hier Deo 'st zu lesen hat.

Digitized by Google

Der Klerus und die Kirchenmusik.

Ein Konferenzvortrag.

Von Johannes Cordes, Domvikar und Diözesanpräses, Paderborn.

„Die Kirchenmusik ist ein integrierender Teil der feierlichen Liturgie, nimmt also an dem allgemeinen Zwecke derselben teil, nämlich: die Ehre Gottes, sowie die Heiligung und Erbauung der Gläubigen zu fördern" (Motu proprio vom 22. November 1903, I. 1). Demnach steht der kirchliche Gesang und das kirchliche Orgelspiel in engster Verbindung mit den heiligsten Handlungen sowohl als auch mit dem Priester, der diese vornimmt. Als Liturge am Altare und als rector ecclesiae hat er deshalb der Kirchenmusik seine Sorge zuzuwenden.

I. Der Priester als Liturge. Er sei sich bewußt, daß Würde und Schönheit des Gottesdienstes zum großen Teil davon abhängig ist, wie er seine Altargesänge ausführt; ferner, daß sein Gesang am Altare in mancher Beziehung vorbildlich sein wird für den Gesang der Gemeinde. Nicht jeder Kleriker kann ein geschulter Sänger sein, jeder Kleriker aber sollte im kirchlichen Gesange so gebildet sein, daß er

1) selbst richtig und würdig singt; daß er
2) in seinem Verhältnis zum Gemeindegesang und Organisten vom Altare aus alles meidet, was den ruhigen und würdigen Verlauf der gottesdienstlichen Feier behindert oder stört.

Zum richtigen Singen wird für gewöhnlich gefordert werden müssen, daß dem Priester bekannt sind die Notenformen, Schlüssel und Intervalle der Altargesänge. Die wohltuenden Wirkungen eines in der Jugend genossenen musikalischen Unterrichtes sollten jeden Pfarrer veranlassen, Knaben, die Beruf zum geistlichen Stande zeigen, früh genug einen guten Gesang- oder Klavierunterricht zu vermitteln. — Zum richtigen Singen wird viel beitragen, wenn der Geistliche vor besonderen Festzeiten oder bei außergewöhnlichen Anlässen sich die Gesänge vorher ansieht, auch sind gemeinschaftliche Proben bei den monatlichen Konferenzen unter kundiger Leitung an der Hand der Johnerschen cantus ecclesiastici zu empfehlen. In wie manchen Kirchen unterbleiben die schönsten liturgischen Feiern, oder sie werden in aller Stille vollzogen, weil die Gesänge Schwierigkeiten machen; ich denke da z. B. an die Karwoche mit ihrer einfachen und doch so ergreifenden Passion, an das unvergleichlich schöne Exsultet des Karsamstags, an die sinnreiche Weihe des Taufwassers vor Ostern und Pfingsten, an die Lamentationen der Kartage für die Abendandachten usw.

Die Ausführung der Altargesänge soll ferner würdig sein. Die Würde des Gesanges hängt nicht davon ab, daß der Priester recht stark, übermäßig hoch oder tief, zu langsam und mit falschem Pathos singt; würdig singen heißt vielmehr: einfach und ungeziert, mit guter Deklamation und — andächtig singen.

Als Liturge am Altare soll der Priester dafür sorgen, daß jede, auch die kleinste gottesdienstliche Feier, ruhig, ohne Störung und würdig verläuft. Deshalb sollte ihr Verlauf jedesmal vorher genau festgelegt sein, damit jeder der drei beteiligten Faktoren: Priester, Organist und Gemeinde, zur rechten Zeit in Tätigkeit tritt; eine kurze vorhergehende Besprechung mit dem Organisten oder noch besser eine schriftliche Mitteilung über die Ordnung und den Verlauf der Feier wird manche Störungen verhindern. Diese Vereinbarung sollte besonders dann nie unterbleiben, wenn außergewöhnliche Ereignisse (z. B. Firmung oder Kirchenkonsekration, Beerdigung eines Geistlichen usw.) bevorstehen, wobei dann oft doch auch manche Andersgläubige zugegen sind, die gerade bei solch feierlichen Gelegenheiten einen ungünstigen Eindruck mitnehmen von unserem Gottesdienste. Desgleichen verliert die liturgische Feier, insbesondere das feierliche Hochamt, viel von seiner Würde und Ruhe, wenn der Geistliche am Altare, vielleicht aus einer einmal angenommenen Gewohnheit unbewußt, vielleicht auch in dem Bestreben, den Gottesdienst nicht allzu lange auszudehnen, — zu hastig und unruhig ist in seinen Gesängen, so daß er insbesondere dem Organisten ein korrektes und ruhiges Spiel sehr erschwert. Ich denke da insbesondere an solche Fälle, wo der Priester z. B. nach gesungenem Gloria oder Opferungslied der Orgel nicht die Zeit läßt zu einer ordentlichen, fehlerfreien Überleitung. Die kleinen Bruchteile einer

Digitized by Google

Minute, um die es sich immer nur handelt, ziehen den Gottesdienst nicht in die Länge, müssen aber gewährt werden zur Wahrung eines würdigen und ruhigen Verlaufs der gottesdienstlichen Feier. Auch die vom Priester gewünschte Tonlage bei den Gesängen sollte Gegenstand der Besprechung mit dem Organisten sein, wobei allerdings ein allzu bunter Wechsel der verschiedensten Tonarten vermieden werden müßte, indem möglichst die Tonart des vorhergehenden oder folgenden Gesangsstückes berücksichtigt wird.

II. Hat so jeder Priester als Vollzieher der Liturgie am Altare sein Verhältnis zu Gesang und Orgelspiel nach der dargelegten Richtung zu ordnen, so treten an ihn als rector ecclesiae noch besondere Pflichten heran, die er hier zu beachten hat.

1. Seiner Sorge untersteht zunächst der Volksgesang, der liturgische wie der außerliturgische. Die Ausführung der liturgischen Gesänge durch das ganze Volk, wie sie unserm Heiligen Vater in seinem bekannten Motu proprio vom 22. November 1903 als Ideal vorschwebt, ist in diesem gewünschten Umfange für unsere Verhältnisse nach allgemeiner Auffassung noch nicht möglich; wohl aber, soweit es sich um die bekannten einfachen, syllabischen Choralgesänge handelt, wozu ich rechne die Responsorien der heiligen Messe, die Segensgesänge, Asperges, die meisten Teile der Requiem-Messe, viele Messen des Ordinarium und die ganze Psalmodie. Der außerliturgische Volksgesang umfaßt das deutsche Kirchenlied, entweder als sog. deutsche Singmesse oder als einzelnes Lied.

Die Kraft und die Wirkung eines guten Volksgesanges stehen bei allen außer Zweifel. Sicher aber ist, daß ein guter Volksgesang im allgemeinen viel schwerer zu erreichen und zu erhalten ist, als ein guter Kunstgesang. Sollen nun speziell in unsern Verhältnissen, wo der Volksgesang im deutschen Kirchenliede sich seinen Platz an der Sonne erobert hat und warm hält, sollen die schönen Worte über seine erhebenden und erbaulichen Wirkungen zur Wahrheit werden, dann ist unbedingt erforderlich:

a) zunächst die Abhaltung gemeinschaftlicher **Proben in der Kirche**, und zwar Proben der Schulklassen und der ganzen Gemeinde.

   Die Kinder sollten monatlich wenigstens einmal, besser alle vierzehn Tage einmal, eine der planmäßigen Gesangstunden in der Kirche halten; auch an größeren Schulsystemen lassen sich die Gesangstunden so legen, daß das für alle Klassen, wenigstens die oberen Jahrgänge, möglich ist.

   Auch mit der Gemeinde sollen solche Proben stattfinden, etwa am Sonntag nach dem vormittägigen Gottesdienst oder während oder nach der Christenlehre. Fehler im Gemeindegesange, die unausbleiblich sind und um so fester und tiefer sich einwurzeln, je länger man sie duldet, können nur auf diesem Wege abgestellt werden. Die Fehler betreffen, ebenso wie beim Schulgesang, die Aussprache des Textes, die Melodie, das Tempo, den Rhythmus, den Stärkegrad des Singens, das Tonhalten, das Mitsingen in einer tieferen Terz oder Oktave von seiten der Männer usw.

   Desgleichen kann in diesem Sinne in unsern Jünglings- und Jungfrauenvereinen für die Pflege des Volksgesanges, besonders in den Wintermonaten, vielleicht mehr, als bisher, geschehen. Jedenfalls sollten kleinere Vereine sich mehr dem einstimmigen deutschen Kirchenliede zuwenden, statt mit ihren geringen Kräften zwei- oder dreistimmig zu singen.

b) Ein zweites wird zur Erzielung eines guten, geordneten Gemeindegesanges nicht zu umgehen sein: das **Aufstellen** eines festen **Planes** für die zu singenden Lieder. Der erzieherische Einfluß des deutschen Kirchenliedes sollte es verbieten, dem Organisten allein oder gar dem Küster die Auswahl der Lieder für den Gottesdienst zu überlassen; in diesem Falle werden jahraus jahrein entweder dieselben Lieder gesungen werden oder solche, die zum Tagesgedanken oder zur Opferfeier am Altare in keiner Beziehung stehen. Unter diesen Gesichtspunkten sind entweder monatweise oder für bestimmte Festzeiten die Lieder zwischen Pfarrer und Lehrer bezw. Organist zu vereinbaren, und das Verzeichnis ist allen Lehrpersonen sowie dem Organisten mitzuteilen. Eine weitere Vereinbarung sollte sodann die Abhaltung der Schulmesse betreffen, und zwar zunächst, daß zwischen gemeinschaftlichem Gebet und Gesang gewechselt wird; sodann, daß nicht zu oft Requiem-

Digitized by Google

Messen als Schulmessen gehalten werden; wenn es nicht zu umgehen ist, sollten außer dem Choral-Requiem noch andere einstimmige Requiem-Messen zur Verwendung kommen. Desgleichen sind die Organisten zu erinnern an die Verfügung unseres Hochsel. Bischofs Hubertus vom 20. Februar 1899, wonach bei der Singmesse die Orgel nicht immer gespielt noch immer gesungen werden soll, damit die Gläubigen durch das ständige Singen und Spielen nicht vom Privatgebet allzu sehr abgehalten werden.

2. Mit der Sorge eines jeden Pfarrers um einen guten Volksgesang soll sich auch das Bestreben verbinden, an seiner Kirche einen guten Sängerchor einzurichten. Es kann und soll in den einfachen ländlichen Verhältnissen unserer Diözese noch nicht die Aufgabe des Chores sein, jedes Hochamt mit den liturgischen Gesängen zu bedienen; wenn er an den Hauptfesten und bei besonderen Veranlassungen es tut und auch sonst bei der Pflege des deutschen Kirchenliedes mitmacht, mag er vorläufig seinem Zweck genügen. Das vollständige Fehlen eines Kirchenchores aber bedeutet einen Defekt zunächst in liturgischer Beziehung, da die liturgische Auffassung einen Sängerchor fordert; auch nach der erbaulichen Seite hin fehlt ein wichtiges Moment, da ein guter Kirchenchor zur Erhöhung der Feierlichkeit des Gottesdienstes nicht wenig beiträgt; und endlich ist es auch die Rücksicht auf die katholische Kirchenmusik als Kunst, die uns Katholiken ihre Pflege wieder mehr als bisher zur Pflicht macht, zumal auf Seiten der Protestanten die größten Anstrengungen gemacht und die schönsten Erfolge erzielt werden.

In kleineren Gemeinden müßte durch die Kinder, Knaben und Mädchen, vorgearbeitet und durch Heranziehung einiger Jünglinge oder Männer allmählich der Chor ergänzt werden. Auch werden an manchen Orten die bestehenden Männergesangvereine, wenn sie nicht zu sehr das Vergnügen und das Wettsingen auf ihre Fahne geschrieben haben, sich für die Pflege des kirchlichen Gesanges bereitfinden. Wirkliche Schwierigkeiten für die Gründung von Kirchenchören sind nur dort zu suchen, wo es an einem geeigneten Dirigenten fehlt.

Der Pfarrer soll dann aber auch bestrebt sein, seinen Kirchenchor zu erhalten und zu fördern, zunächst dadurch, daß er die nun mal nötigen Geldmittel für den Dirigenten und das Notenmaterial bereitstellt; ferner indem er ihm sein Interesse zeigt durch öfteren Besuch der Proben und liturgische Belehrungen bei denselben; sodann auch dadurch, daß er für seine Sänger eintritt bei einer etwaigen unbegründeten Mißstimmung, die in der Gemeinde entstanden ist; letztere müßte ohnehin von Zeit zu Zeit in Predigt und Katechese auch liturgische Belehrungen erhalten, wobei auf die Bedeutung eines guten Kirchengesanges und die Stellung und Aufgabe des Sängerchores hinzuweisen wäre.

3. Es erübrigt noch die Sorge des Pfarrers als rector ecclesiae betreffs des Orgelspiels. Er soll zunächst sein Augenmerk richten auf das Instrument selbst, seinen baulichen Zustand, indem er sich darum kümmert, ob alle schädigenden Einflüsse von der Orgel ferngehalten werden; dahin gehören: plötzlicher und allzu großer Temperaturwechsel sowie Wechsel zwischen Feuchtigkeit und Trockenheit; gute und andauernde Ventilation ist ein Haupterfordernis für gute Instandhaltung; desgleichen können allerlei kleinere Tiere (Vögel, Mäuse usw.) auf verschiedene Weise dem Instrument schädlich werden.

Auf all diese Übelstände sollte bei einer jährlich vorzunehmenden Stimmung der Orgel geachtet werden. Bezüglich der Reparaturen an alten Orgelwerken schenke der Pfarrer nicht jedem Orgelbauer ohne weiteres Glauben; gewiß sollen alte Werke in ihrer Eigenart erhalten werden, wenn noch etwas zu erhalten ist; oft aber stehen die Auslagen nicht im Verhältnis zum erzielten Erfolge, und man behält auch nach der Reparatur ein halbes Werk. Dann ist es besser, sich noch zu behelfen und an einen Neubau zu denken. Hier muß der Pfarrer, weil gerade der Orgelbau Vertrauenssache ist, für die nötigen Garantien bezüglich des Materials und der Intonation sorgen. Auch sei hier noch erwähnt, daß beim Neubau von Kirchen die Architekten oft wenig Verständnis zeigen für den Platz, an dem Orgel und Chor aufzustellen sind.

b) Noch viel mehr liege dem Priester am Herzen das Orgelspiel selbst, das ja für die würdige und feierliche Gestaltung jeder gottesdienstlichen Feier, auch in der kleinsten Dorfkirche, von der größten Bedeutung ist. Der Einfluß des Geistlichen auf den

Digitized by Google

Organisten und sein Spiel wird um so größer und nachhaltiger sein, wenn er selbst Sachkenntnisse besitzt und mitsprechen kann. Immerhin aber sollte jeder rector ecclesiae von seinem Organisten strikte verlangen, daß er sich dem Altare unterordnet und der heiligen Handlung passend und bescheiden mit seinem Spiele einfügt, welches die Gläubigen erbauen und erheben, nicht aber von der Andacht und dem Gebete abbringen soll. Letzteres aber wird sicher der Fall sein, wenn der Organist sich und sein Instrument in den Vordergrund schiebt, wenn es ihm an der liturgischen Auffassung und an der technischen Fertigkeit fehlt. Bei gutem Willen des Organisten sollten keine Ausgaben gescheut werden, um in dieser doppelten Richtung ihn weiterzubilden durch Teilnahme an einem Kursus der Kirchenmusikschule oder wenigstens an einem längeren Kursus für Organisten. Dem geschmacklosen sog. freien Phantasieren auf der Orgel, das jeder Pfarrer verbieten sollte, wird am wirksamsten entgegengearbeitet durch jährliches Beschaffen von neuer, guter Orgelliteratur.

c) Noch ein Wort über die Zuziehung von **Blasinstrumenten** oder ganzen **Musikkapellen** für gottesdienstliche Feiern. Wenn der Pfarrer zur Erhöhung der Feierlichkeit und zur Begleitung des Gesanges bei Prozessionen oder besonderen Anlässen ein Hornquintett oder dergl. zu haben wünscht, dann ist darauf zu achten, daß die Instrumente durch sauberes und korrektes Spiel auch wirklich die Feier verschönern und heben. Wo die Instrumente nicht den Gesang begleiten oder die Orgel verstärken, hat die Kirche ihren Gebrauch verboten beim Gottesdienste, da das kirchliche Instrument, die Orgel, ihre Stelle vertritt, und erfahrungsgemäß der Verfall des guten und richtigen Kirchengesanges mit der Einführung der Instrumentalmusik in die Kirche begann. Deswegen sollen auch z. B. bei Schützenfesten ganze Musikkapellen in den Kirchen nicht zugelassen werden, zumal es fast immer im Repertoire solcher Kapellen an Vortragsstücken mit kirchlichem Charakter fehlt.



Ein Arbeitsplan für Lehrerkonferenzen.

Herr Dr. **Rensing**, Kgl. Kreisschulinspektor zu Essen, hat „für die Lehrerkonferenzen des Aufsichtsbezirks Essen II im Schuljahr 1914" einen Arbeitsplan zusammengestellt und drucken lassen. Die Art, wie hier die Pflege des Volksschulgesanges systematisch gefördert und gehoben wird, ist geradezu vorbildlich und weckt auch für die kirchliche Musik reiche Hoffnungen. Der Arbeitsplan lautet:

„**Hauptkonferenz** (Mai). Die Neugestaltung des Gesangunterrichts in den preußischen Volksschulen nach dem Ministerialerlasse vom 10. Januar 1914.

I. **Bezirkskonferenz** (Juli). a) Vortrag: Der menschliche Kehlkopf als musikalisches Instrument. Seine Hilfsapparate. Die Hygiene der Stimme. b) Praktische Übungen: Atmungsübungen. Der weiche Tonansatz. Einführung in das bewußte Singen. Gehörbildung. Einfache rhythmische, dynamische und melodische Übungen.

II. **Bezirkskonferenz** (Oktober). a) Vortrag: Die sprachliche Materie des Gesanges. Verhältnis zwischen Sprache und Gesang. Bildung der Laute. (Dunkle und helle Vokalreihen, Klinger usf.). b) Praktische Übungen: Übungen mit den einzelnen Lautarten. Einführung in die Notenschrift. Das erste Musikdiktat. Tonreihe 1—5.

III. **Bezirkskonferenz** (Dezember). a) Vortrag: Der Rhythmus im Gesange. Seine Bedeutung und Pflege. b) Praktische Übungen: Das tonische und rhythmische Moment. — Die Dreiklänge der ersten, vierten und fünften Stufe mit ihren Umkehrungen und Umstellungen. — Takt und Rhythmus. Taktieren, Volltakt, Auftakt. Einführung in eine neue Taktart. Einführung in das Verständnis der punktierten Note. Bau der Tonleiter. Übungen im Registerausgleich. Stimmbildungsübungen mittels Tonleitern in verschiedenen rhythmischen und dynamischen Formen und wechselnden Tempos. — Die (besonderen) vorbereitenden Übungen zu einer Liedmelodie.

Digitized by Google

IV. Bezirkskonferenz (Januar). a) Vortrag: Wie erzielt man das (bewußte) Schönsingen? Die Fehler beim Singen und ihre Verhütung. b) Praktische Übungen: Pflege der Kopfstimme. Einführung in die Zweistimmigkeit. Die volkstümliche Zweistimmigkeit. Einführung in eine neue Tonart (Viertonreihen).

V. Bezirkskonferenz (Februar). a) Vortrag: Was kann seitens der Schule zur Pflege des Volksliedes, insbesondere zur Veredlung des gesangmusikalischen Volksempfindens geschehen? b) Praktische Übungen: Einführung in das Moll-Geschlecht. Verlauf einer Gesangstunde nach dem Ministerialerlasse vom 10. Januar 1914, gezeigt an einem Liede in Moll."

Auch eine Übersicht über Bücher- und Zeitschriftenliteratur ist beigefügt, damit die H. H. Lehrer sich auf die Themata in geeigneter Weise vorbereiten können.

Wir wünschen den auf die Hebung des Schulgesanges gerichteten Bestrebungen einen gedeihlichen Fortgang. Excelsior!



Kleine Beiträge.

In Heft 5 dieser Zeitschrift findet sich ein Bericht über den zweiten Schulgesangkursus in Dortmund. Da heißt es unter anderm: Eine Methode, die anschaulicher und natürlicher ist, als die von Prof. Rolle in seinem Buche: Didaktik und Methodik des Schulgesanges niedergelegte, gibt es nicht.

Hierzu möchte ich mir einige Bemerkungen gestatten. Ich habe zu meinem Leidwesen erfahren müssen, was mir schon bei flüchtigem Durchsehen des obigen Werkchens einleuchtete, daß die gepriesene Methode zu schweren Bedenken Anlaß gibt. In meinem Chore ist augenblicklich kein Altist, der von mir systematischen Unterricht im Treffen erhalten hätte. Nun übte ich vor Pfingsten die Messe in D-moll von Filke ein. Da kommt im Gloria die Stelle vor: d d fis g g Domine Deus. Zu meinem Ärger sangen die Jungen: d d fis a a Domine Deus. Zu meinem Ärger: ich hatte nämlich bei mir Rolles Behauptung angezweifelt: Singt man Kindern den Schritt c e vor und fordert sie dann auf, fortzufahren, so erhält man stets: c e g, eine Beobachtung, die ich nie hatte machen können, wiewohl ich seit Jahren Kinder im Treffen unterrichte. Hier hatte ich nun, wie es schien, eine Bestätigung des Rolleschen Satzes. Als nun bei der Repetition am andern Tage der gleiche Fehler gemacht wurde, durchfuhr mich ein Gedanke. Ich fragte den einen der beiden Stimmhalter (der zweite fehlte): „Was übt ihr jetzt in der Schule?" Wie ich vermutet hatte, kam als Antwort: „Dreiklänge." Gleiche Antwort erhielt ich einige Tage später von dem andern Knaben. Der warf sogar gleich mit Quartsextakkord u. dergl. um sich. Nun war mir die Sache klar. Nicht wegen der im Kinde liegenden Natur hatte ich mit dem Fehler zu tun, sondern wegen der schon mal in diesem Punkte unnatürlichen Methode des Herrn Prof. Rolle. Von dem einen der in Frage kommenden Gesanglehrer weiß ich positiv, daß er die Kurse mitgemacht hat, bei dem andern wird es nicht anders sein. Daß der obige Vorwurf nicht zu schroff ist, liegt auf der Hand. Steckt wirklich der Dreiklang so sehr in dem musikalischen Gefühl des Kindes, wie Rolle es behauptet, so ist es ein Unsinn, ihn durch eifriges Üben so zu befestigen, daß er alles überwuchert. Nicht das ist zu üben, was ohnehin schon geht, sondern jenes, was eben wegen seines selteneren Vorkommens nicht geht. Zum Glück für Herrn Rolle steckt der Dreiklang aber nicht so von vornherein in dem Gefühl des Kindes. Das beweisen die „Kompositionen" des sich unbeachtet wähnenden Kindes. Der Dreiklang muß also schon geübt werden, aber dann nicht so, wie Herr Rolle es tut. Vielmehr muß man von Sekundenschritten ausgehen, sonst kann man es erleben, wie ich es leider tun mußte, daß die Kinder springen können und das Gehen verlernt haben.

Zu weiteren schwersten Bedenken gibt dann Rolles Methode hinsichtlich der Stimmpflege Anlaß. Ich will da kein Wort verlieren über die Art und Weise, wie er die Kinder auswählt, die die zweite Stimme singen sollen. Zu Ehren der Lehrerschaft nehme ich an, daß diese Darstellung der Mehrzahl weiter keinen Schaden zufügt, daß sie vielmehr nach wie vor bei dieser

Digitized by Google

Auswahl auf den Umfang der Stimme ausschließlich sieht. Wovor ich warnen möchte, das ist die übertriebene Pflege der Kopfstimme und vor den Illusionen, denen sich Rolle hinsichtlich deren Verwendbarkeit hingibt. Diese Warnung ist vielleicht gerade bei den Lesern dieser Zeitschrift angebracht, weil in früheren Jahrgängen der Kopfstimme so sehr das Wort geredet wurde.[1]) Die Kopfstimme muß gepflegt werden, aber nicht auf Kosten der sogenannten Bruststimme, da sie diese vollwertig niemals ersetzen kann, ebensowenig wie das Umgekehrte möglich ist. Die Kopfstimme eignet sich nur für weiche, schwache Töne, insbesondere für langgehaltene Schlüsse usw. Handelt es sich um energische Töne, so muß unter allen Umständen das „Brust"register gebraucht werden. Durch eine naturgemäße Schule läßt sich dieses so ausdehnen, daß z. B. auch ein Knabensopranist g̿ a̿, selbst b mit ihr zu singen vermag. Eine Methode, die, wie die des Herrn Rolle, das nicht zuwege bringt, nicht einmal als Ziel kennt, zeitigt nur Scheinresultate und hat darum in dieser Hinsicht keine Existenzberechtigung.[2])

Hagen i. W. H. Schmidt.



Vereins-Chronik.

1. Bericht über die 21. Generalversammlung des Cäcilienvereins der Diözese Augsburg am 1. und 2. Juni 1914 in Öttingen:

Ihr Gelingen war von vornherein sicher gestellt, weil Öttingen im Ries in seinem Stadtpfarrer, Hochw. H. Preinfalk, einen kunstsinnigen, gebildeten Kirchenmusiker an der Spitze hat. In der Tat war diese Generalversammlung, eingeleitet am Pfingstsonntag abends mit der Herz-Jesu-Litanei, vierstimmig gemischter Chor von P. Griesbacher, dazu angetan, befruchtend auf die Teilnehmer zu wirken. Zunächst allgemeine Bemerkungen. Die lateinische Singmesse aus dem Augsburger „Laudate" ist die verunglückte Ausführung einer an sich guten Idee. In Öttingen hat sich gezeigt einmal, mit Kindern läßt sich singen, aber gesangstechnische Schwierigkeiten ziehen ziemlich enge Grenzen. Dann ist eine wirkliche Choralmesse, wie das die ganz ausgezeichnete Instruktionsprobe des H. H. Domkapellmeisters Dr. W. Widmann-Eichstätt gezeigt hat, verhältnismäßig leicht zu bewältigen. – Der Choral liegt noch immer im argen. Der Kirchenchor Öttingen wird wohl in dem Vortrag des H. Domkapellmeisters gelernt haben: Erst die Konstruktion der Melodie, dann die Dekoration durch die Melismen. Wenn ferner erst der Text gesprochen wird und der Wortakzent bzw. Satzakzent klar erkannt ist, der natürlich die Choralmelodie gestaltet, dann kommt ein flüssigerer, leichterer Vortrag zustande, dann wird auch das falsche Rhythmisieren, z. B. in der Sequenz, verschwinden, und die sehr lobenswerte Tendenz einer deutlichen Aussprache, die ich fast überall mit Befriedigung feststellen konnte, nicht zu einem abgerissenen, hackenden Vortrag führen. –

Was hier vom Choral gesagt wurde, möchte ich auch für die mensurierte Musik betonen. Der Takt und die Takteinteilung ist immer eine kleine Gefahr für den schönen musikalischen Vortrag. Auch die Atemtechnik und die davon abhängige Phrasierung und ganz besonders die dynamische Gestaltung bedürfen fast allseits mehr oder weniger Aufmerksamkeit; insbesondere vermißt man das recht ungern, wenn so vorzüglich gesungen wird, wie in Öttingen. Recht großer Pflege bedarf die Vokalisation, insbesondere bei den ländlichen Chören. Es ist möglich, daß auch die Kinder schon mit schönen Vokalen singen; den Beweis habe ich in den Augsburger Schulen gehört. Allerdings bedarf es von seiten der H. Lehrer in der Schule recht großer Aufmerksamkeit und Ausdauer, und in den Chorproben nie ermüdender Geduld von seiten des Dirigenten wie der Sänger.

Die Vor- und Zwischenspiele beim Amt dürfen nie den Geistlichen und auch nicht den Chor aufhalten, besonders wo noch die Wechselgesänge ausgeführt werden. Sonst wird ein Amt viel zu sehr ganz unnötigerweise in die Länge gezogen. Es genügt zumeist Anspielen des Akkordes, wenn die Orgel nicht einleitet. Bei straffer Disziplin läßt sich das leicht durchführen. –

Nach diesen allgemeinen Anregungen – es soll nicht kleinliche Nörgelei sein – kann ich um so freudiger die verdiente Anerkennung für die Einzelleistungen aussprechen. An erster Stelle sei der Kirchenchor Öttingen (H. Hauptlehrer Fergg) genannt, schon wegen seiner umfangreichen Aufgabe, die er mit Glanz gelöst hat. Die Missa secunda von Leo Hasler war ein Prüfstein für reine Intonation und guten Vortrag. Leo Hasler, ein Nürnberger, gemahnt in seiner prägnanten Kürze und rhythmischen Schwierigkeiten an seinen Zeitgenossen Orlando di Lasso.

---

[1]) Es geschah das von Dr. H. Löbmann, von dem man in der Neuzeit sagen muß: „Wie still bist du geworden!" Hat er sich vielleicht bekehrt?

[2]) Wir geben dieser Zuschrift Raum, ohne uns in allweg mit ihr einverstanden zu erklären. Anmerkung der Schriftleitung.

Digitized by Google

Die vorzügliche Schulung und das — bei allen Chören — ausgezeichnete Stimmenmaterial konnte man auch bei der nachmittägigen Aufführung bewundern. Daß sich die Kirchenchöre Maihingen (H. Lehrer Reckhut) und Wallerstein (H. Hauptlehrer Neher) gezeigt und neben Öttingen und Nördlingen in Ehren bestanden haben, spricht von Fleiß und idealem Streben. Ersterer hat recht schön piano gesungen in „Bone Jesu“ von Frey. Wallerstein hat sich eine recht heikle, schwierige Aufgabe gestellt und glücklich gelöst in der Raphaelsmesse von Witt. Die Improperien von Palestrina waren besonders schön. — Wenn man in der Stadtpfarrkirche von Nördlingen immer so singt wie sein Kirchenchor in Öttingen, dann kann man diesen Damen und Herren und ihrem Leiter, H. Hauptlehrer Schmid, nur gratulieren, noch mehr den Andächtigen im Gotteshaus. Introitus und Communio ad III. Missam de Nativitate Domini, acht- und sechsstimmig — sehr gut gesungen — haben mich kalt gelassen, insbesondere wenn ich an den entsprechenden Choral denke. Diesen Eindruck befestigte noch die Rheinberger A-Messe, Op. 126b, Kyrie und Sanctus, eine ganz vorzügliche Leistung seitens des Chores. — Die Qualität der Aufführung betreffend möchte ich dem Chor der Engl. Fräulein in Wallerstein die Palme reichen. Daß das Stimmenmaterial größtenteils aus jungen Mädchen bestand, möchte ich nicht zur Entschuldigung irgendwelcher Mängel, sondern nur zur Verstärkung des verdienten Lobes anführen. Frl. Kohl hat die Gesänge musterhaft einstudiert und dirigiert. Statt der Loretomesse Op. 25b von Goller (Gloria) hätte ich eine Originalkomposition von Rheinberger, etwa Op. 126 oder 155 oder 187 viel lieber gehört. Das „Ave Maria“ für Sopransolo, vierstimmigen Frauenchor und Orgel ist ein Geisteskind des genialen J. Schindler. Es ist nicht ganz einfach, diesem Werk mit seiner nicht an der Oberfläche liegenden herben Schönheit beim einmaligen Zuhören beizukommen. Besonderen Dank für die Pfingstkantate „Mein gläubiges Herze“ von Bach, eine Bravourleistung der Frl. Traser! Es wurden Stimmen laut, ob das Opus als katholische Kirchenmusik, besonders in einer Cäcilienvereinsversammlung nicht abzulehnen sei. Davon bin ich so weit entfernt, daß ich es begrüßen würde, wenn solche Perlen öfter in katholischen Kirchen beim außerliturgischen Gottesdienst aufgeführt würden. Denn daß sie von einem protestantischen Autor stammen — vorausgesetzt daß sie nicht konfessionelle Tendenzen enthalten — ist doch kein Stigma, das eine solche Ablehnung begründen kann. Und so viel haben an Glauben Katholiken und Protestanten noch gemein, daß die Frömmigkeit solcher Lieder und Chöre auch katholische Christen im Geiste Jesu und der Kirche erbauen können. — Leider mußten wir unseren Diözesanpräses vermissen; möchte er doch wieder gesund werden, damit er selbst auch die ganz vortrefflichen Leistungen hören und sich überzeugen kann, daß er an der Spitze einer Gemeinschaft steht, die ihren kunstbegeisterten Führer versteht und ihm freudige Gefolgschaft leisten will.

Augsburg, den 3. Juni 1914. Stadtkaplan S. Geiger.

2. Diözesan-Cäcilienverein des **Bistums Basel.** IX. Generalversammlung, Sonntag, den 7. und Montag, den 8. Juni 1914 in **Basel.** Der im Jahre 1887 in Baden gegründete Diözesan-Cäcilienverein des Bistums Basel hielt 1893 seine dritte Generalversammlung in der alten Bischofsstadt am Rheine ab; der vorzügliche Verlauf derselben lebt noch allen Teilnehmern in bester Erinnerung. Freudig begrüßt wurde deshalb im ganzen Bistum der Beschluß der Frauenfelder Generalversammlung (1911), die IX. Versammlung wieder in Basel abzuhalten. Waren es vor 21 Jahren die zwei Chöre der Klara- und der Marienkirche, welche die kirchenmusikalischen Aufführungen besorgten, so konnte 1914 die nicht geringe Arbeitslast auf vier Chöre, die bereits genannten und die seither neu gegründeten Chöre der St. Josephs- und der Heiliggeistkirche verteilt werden. Die Größe und die außerordentliche Tüchtigkeit dieser vier Kirchengesangvereine beweist, daß in Basel äußerst regsames und gut organisiertes katholisches Leben blüht. — Der Diözesan-Cäcilienverein Basel ist in der sehr glücklichen Lage, bei allen seinen Generalversammlungen stets den obersten Rektor des Vereins, den Hochwürdigsten Bischof, bei sich zu haben; so fand auch die IX. Generalversammlung unter der regen Teilnahme unseres hochverehrten Oberhirten und weisen, tatkräftigen Förderers der Musica sacra, Dr. Jakobus Stammler, statt. Diese Beteiligung des jeweiligen Diözesanbischofes an unsern Versammlungen widerlegt schlagend alle Einwendungen und Widersprüche, welche noch immer gegen den Cäcilienverein erhoben werden. Wenn der Bischof mit uns ist, was tut's dann, wenn da und dort noch ein Pfarrer oder Kaplan uns mißachtet? Ihr Chöre, die ihr immer noch draußen steht, ihr hochw. Herren Geistlichen, die ihr uns immer noch nicht unterstützen zu müssen glaubt, sagt euch die Teilnahme unserer Bischöfe nichts? — Die IX. Generalversammlung nahm ihren Anfang mit einer feierlichen Vesper in der neuen Heiliggeistkirche unter Assistenz des Hochwürdigsten Bischofes. Der jüngste unter den vier Chören Basels sang dabei wohlvorbereitet, mit deutlicher Aussprache und schönem dynamischen Vortrag: Ecce Sacerdos von M. Filke, Op. 97a, Dreifaltigkeitsvesper von J. B. Molitor, Op. 17, Salve Regina von Chr. Bischoff. Der ausgeglichene Vortrag erbrachte den Beweis, daß die Heiliggeistkirche in Herrn Ernst Marti einen tüchtigen Chordirektor besitzt. (Uns fiel nur die etwas zu starke Hervorhebung der Akzentsilben in den vierstimmigen Sätzen der Psalmen auf.) Wir wünschen der hübschen Kirche und seinem wackeren Chore nun auch noch eine Orgel zur übrigen Ausstattung. — Sofort nach der Vesper eröffnete der Diözesanpräses, Hochw. Herr Dompropst Arnold Walther, die zur Erledigung einiger Vereinsgeschäfte einberufene Präsidesversammlung im Saale des Pfarrhauses der Heiliggeistkirche. — Unter der künstlerischen Leitung des um die Sache der heiligen Cäcilia vielverdienten Herrn Ernst Dörr besorgte der über 80 Stimmen zählende Chor der Marienkirche die Abendandacht nach folgendem Programm: 1. Kyrie aus Missa festiva in hon. Ss. Apostolis Petri et Pauli, 8st. von P. H. Thielen; 2. Hodie Christus natus est, 4st. von Luca Marenzio; 3. Stabat Mater, 4st. mit Orgel

Digitized by Google

von P. Griesbacher; 4. Surrexit pastor bonus, 5st. von M. Haller; 5. Präludium und Fuge d-moll von J. S. Bach; 6. In omnem terram, 8st. von Dr. F. X. Witt; 7. Emitte Spiritum, Pfingstsequenz, 4st. mit Orgel von F. J. Breitenbach; 8. Salve Regina, 4st. von Jos. Rheinberger; 9. O du Heilige, Sopran- und Altsolo, Chor, 6st. mit Orgel von F. X. Engelhart; 10. O salutaris, 4st. von E. Dörr; 11. Te Deum, 8st. von Dr. H. E. Stehle; 12. Tantum ergo, 4st. von Dr. A. Faist; 13. Fantasie (Orgel) von Saint-Saëns. Das Orgelspiel besorgte mit gewohnter Meisterschaft Herr Stiftsorganist Breitenbach in Luzern. Die Schulung des Chores ist in jeder Hinsicht eine vollendete; deshalb hinterließen auch alle Vorträge einen ausgezeichneten Eindruck, zu welchem nur aufrichtigst gratuliert werden darf. – Eine gesellschaftliche Vereinigung im großen Kasino-Musiksaal nahm einen hochfestlichen Charakter an, in erster Linie durch das persönliche Erscheinen des verehrten Oberhirten, dann aber auch durch die vorzügliche musikalische Ausstattung derselben und die massenhafte Beteiligung von Katholisch-Basel. In lobenswerter Weise hatten sich die vier Chöre für diesen Anlaß zusammengeschlossen, um gemeinsam den Beweis zu erbringen, daß sie auch in der Pflege des außerkirchlichen Gesanges auf achtunggebietender Höhe stehen. – Montag, den 8. Juni, zelebrierte in der St. Klarakirche Hochw. Msgr. Buholzer, Domherr und Bischöfl. Kanzler, das Seelenamt für die verstorbenen Vereinsmitglieder; der wohlbesetzte und ebenfalls sehr gut geschulte Chor sang unter verständnisvoller Leitung des Herrn Karl Schell das in klassischem Stile geschriebene Requiem Op. 81, 5st. von M. Haller; Sequenz choraliter, Ed. Vat. Wir danken es Herrn Schell sehr, daß er die prächtige Komposition gewählt und so wirkungsvoll zur Aufführung gebracht hat. – Als letzte der kirchlichen Veranstaltungen folgte um 9 Uhr das Pontifikalamt in der St. Josephskirche. Der dort wirkende Chor ist ein Männerchor, geleitet von Herrn C. Goedtler. Zum Vortrage gelangten: Ecce Sacerdos von J. Kreitmaier; Missa in hon. S. Philippi Neri von Reginaldo Grazzini für 4st. Männerchor mit Orgel und Orchester; Veni Creator von Alfons Braun; Introitus und Communio choraliter; Graduale rezitiert, dann als Einlage: Caro mea vere est cibus, 6–8st. Männerchor mit Orgel von A. Wiltberger; Offertorium Benedictus sit Deus, 4st. von Jos. Auer. Mit Ausnahme der Choralgesänge, inkl. Responsorien, war die Aufführung wohlvorbereitet; der Chor besitzt sehr gutes Material; auch die Instrumentalisten verdienen wegen ihres vorzüglichen Spieles rückhaltlose Anerkennung; mit Ausdauer und Verve suchte der Chor den Anstrengungen, welche die zum Teil sehr schwierige Messe an die Stimmen stellt, gerecht zu werden. Die Aufführung als solche verdient alles Lob, wenn vielleicht auch da und dort hinsichtlich Temponahme und Textdeklamation des Guten etwas zu viel geschah. Mit der Wahl der Messe jedoch können wir uns nicht einverstanden erklären; den musikalischen Wert der Komposition ziehen wir nicht in Frage, aber Kirchenmusik im landläufigen Wortsinne ist darin wenig enthalten; was uns einen ablehnenden Standpunkt aber direkt aufnötigt, das ist die Unvollständigkeit des Textes (vide Gloria: qui tollis peccata mundi, miserere nobis ... suscipe deprecationem nostram); man hätte entweder die fehlenden Textworte ergänzen, oder dann schonungslos die Messe nicht aufführen sollen.... Motu proprio: ... es ist nicht erlaubt ...! – Es wurde bereits bemerkt, daß wir für eine Cäcilienvereins-Versammlung auch einen besseren Choralvortrag (und Begleitung) gewünscht hätten. Abgesehen von diesen Aussetzungen dürfen wir aber auch dem St. Josephs-Kirchenchor und seinem Leiter dankbare Anerkennung für ihre Anstrengungen und Opfer nicht vorenthalten. – Hochw. Herr Käfer, Pfarrektor der St. Josephskirche sprach ein wohldurchdachtes, eindrucksmächtiges Kanzelwort über die echte Kirchenmusik. – Die Generalversammlung der Mitglieder erledigte einige innere Vereinsgeschäfte und bestätigte einstimmig die Mitglieder des engern Komitees: Diözesanpräses Hochw. Herr Dompropst Arnold Walther (Solothurn), erster Vizepräses Hochw. Herr Kanonikus Jakob Wüst (Luzern), zweiter Vizepräses Herr Rektor J. Bütler (Zug). – Ein kulinarisch und musikalisch reich gewürztes Mahl schloß die IX. Generalversammlung. Sie hat bei den vielen Teilnehmern aus der großen Diözese unauslöschbare, vorzügliche Eindrücke hinterlassen. Möge sie befruchtend auf das kirchenmusikalische Leben des ganzen Bistums einwirken. Es sei noch nachgeholt, daß die X. Versammlung womöglich 1917 in Luzern stattfinden soll; wir sprechen schon jetzt den Wunsch aus, die leitenden Organe möchten dann für diese Veranstaltung eine etwas intensivere Vorführung des Chorales und des kirchlichen Volksgesanges (den wir in Basel ganz vermißten!) anstreben.

Sursee. Joseph Frei.

3. Der Kölnischen Volkszeitung (5. Juni 1914, Nr. 507) entnehmen wir den folgenden, aus „Aachen, 4. Juni 1914" datierten Bericht über die am Donnerstag der Pfingstwoche (4. Juni) zu Aachen abgehaltene 44. Generalversammlung des Cäcilienvereins der **Erzdiözese Köln.**

Nach allgemeinem Urteil kann die diesjährige Diözesanversammlung im Vergleich zu allen bisherigen als die wohlgelungenste und lehrreichste bezeichnet werden. Überaus stark war die Beteiligung der Vereinsmitglieder aus allen Dekanaten der Erzdiözese, auch viele Geistliche und Laien aus Belgien und Holland hatten sich eingefunden, unter denen manche Vertreter verschiedener Ordensgenossenschaften bemerkt wurden – ein Beweis dafür, welch ein großes Interesse man den Bestrebungen unseres Cäcilienvereins von allen Seiten entgegenbringt, und wie hoch seine Leistungen auch im Auslande gewertet werden. Eingeleitet wurde die Tagung durch ein Choralhochamt um 8 Uhr im Liebfrauenmünster, dem auch unser Herr Weihbischof beiwohnte. Die Schüler des Gregoriushauses, welche die Aufführung übernommen hatten, entledigten sich unter der Direktion des Herrn Direktors Schwalge ihrer Aufgabe in mustergültiger Weise. Bei einem solch frischen, schwungvollen, dynamisch abschattierten und fein deklamierten Vortrag wird der Kunstwert und die Schönheit des Chorals offenbar und man lernt erkennen, daß diesem Gesang eine große musikalische

Digitized by Google

Ausdrucksfähigkeit innewohnt. Bei dem um 9,30 Uhr abgehaltenen feierlichen Pontifikalamt sang der von Herrn Stiftsvikar **Mölders** geleitete Domchor die sechsstimmige Missa „O crux ave" von Franz Nekes. Große Hingabe und Begeisterung der Sänger leuchtete aus diesem herrlichen Kunstgebilde hervor, und man fühlte deutlich, wie sehr der Domchor bemüht war, der großartigen Auffassung des Komponisten gerecht zu werden. Auch im Vortrag des Chorals zeigten die Domsänger volles Verständnis für seine melodische und rhythmische Eigenart und Gewandtheit für eine fließende und eindrucksvolle Deklamation. Im Anschluß an das Pontifikalamt fand die Mitgliederversammlung im großen Saale des Gesellschaftshauses, der bis zum letzten Plätzchen gefüllt war, statt. Als Ehrengäste waren u. a. erschienen die Herren Oberbürgermeister Veltman, Landgerichtspräsident Geh. Oberjustizrat Schmitz, Stiftspropst Dr. Kaufmann, Professor Dr. Löbmann aus Leipzig. Kurz nach 11 Uhr eröffnete der Diözesanpräses, Domkapitular Msgr. **Cohen** die Versammlung, und nach Erledigung einiger geschäftlichen Angelegenheiten, namentlich des Kassenberichtes durch den Rendanten des Erzbischöfl. Stuhles, Herrn Rat Arrenbrecht, erteilte er dem Herrn Stiftspropst Dr. **Kaufmann** das Wort zu folgender Begrüßungsrede:

Hochansehnliche Festversammlung! Ich freue mich, Sie in unserer Kaiserstadt begrüßen zu dürfen. Das Cäcilienfest unseres Erzbistums wird heute an einer Stätte gefeiert, die alt und ehrwürdig ist wegen ihrer Verdienste und Bedeutung für die Kirchenmusik, denn derjenige, der in unserer Stadt als Heiliger verehrt wird, vor dessen Gebeinen wir uns soeben bei dem wahrhaft erhabenen Pontifikalamt versammelt hatten — Karl der Große ist es gewesen, der den liturgischen, römischen Gesang in unseren deutschen Landen in ganz einziger Art gefördert hat. Er hat durch weise Bestimmungen und durch sein Beispiel, das er hier in seiner Pfalzkapelle gab, den liturgischen Gesang in Deutschland gleichsam grundgelegt. Er war ein echter Deutscher, aber sein frommer, gläubiger Sinn war sich dessen wohl bewußt, daß in unserer heiligen Kirche **ein** Band der Einheit, die zum Wesen der Kirche gehört, alle umfaßt und über die einzelne Nation alle Völker verbindet. Der liturgische Gesang, der bei allen Völkern der Erde gesungen wird, lehrt, daß die Kirche bei aller Rücksichtnahme auf die Verschiedenheit der Nationen doch will, daß sie sich zusammenfinden in der Einheit des Glaubens, des Opfers und der Liturgie. In Aachen hat Karl der Große eine Musterschule für den Kirchengesang geschaffen und dazu aus Italien Gesanglehrer kommen lassen. Zu unserer Freude haben wir heute in Aachen das Gregoriushaus, das ganz ähnlichen Zwecken dient, wie die Hochschule, die Karl hier eingerichtet hatte. Sein Erbe ist hier immer treu gehütet worden, und das vergangene Jahrhundert, das uns gewissermaßen eine Renaissance des Kirchengesanges brachte, hat hier in Aachen zwei Vorkämpfer dieser wahren Reform gesehen, deren Namen unvergessen fortleben werden: Boeckeler und Nekes!

Die heutige Tagung hat auch insofern eine Bedeutung, weil zahlreiche Besucher aus Belgien und Holland sich eingefunden haben, als klassische Zeugen der Universalität unserer Kirche und auch unseres Kirchengesanges. Ich hoffe, daß unsere Tagung uns alle bestärken wird in der Liebe und Hochachtung für den heiligen Gesang. Noch ein Wort des Gedächtnisses. Wir stehen noch alle unter dem Eindruck der herrlichen Weisen, die beim Pontifikalamt uns sichtlich ergriffen haben; es ist die wunderbare O crux ave-Messe unseres unvergeßlichen und unsterblichen Kanonikus Nekes. Der Gesang dieser Messe hat uns das Bild dieses Mannes wieder so recht vor die Seele gezaubert: Das tiefe, religiöse Empfinden, die goldklare Seele des liebenswürdigen, bescheidenen, gottbegnadeten Meisters der Töne. Ihm sollte unsere heutige Versammlung als Ehrentag zum 70jährigen Geburtstag gelten. Gott hat es anders gefügt. Aber eins wollen wir heute als Versprechen an seinem frischen Grabhügel niederlegen. Nekes hat sich in den letzten Jahren vertrauten Freunden gegenüber öfters dahin ausgesprochen, daß er von einer Art von Befürchtung sich nicht frei machen könne, als ob gewisse, moderne, ungesunde Bestrebungen auf dem Gebiete der Kirchenmusik, die sich in einzelnen Gegenden des deutschen Vaterlandes zeigen, auch für uns im Erzbistum gefährlich werden könnten. Treu festhalten an den erprobten Traditionen der kirchlichen Musik, dieser Vorsatz am Grabe des unsterblichen Altmeisters Nekes möge der schönste Inhalt dieser Tagung sein. In diesem Sinne nochmals: Herzlich willkommen!

Hierauf sang der Domchor mit Orchesterbegleitung einen schwungvollen **Begrüßungschor**, den Nekes zur Katholikenversammlung 1912 in Aachen komponiert hatte.

Der Diözesanpräses Msgr. **Cohen** gedachte in seinem Jahresbericht der schweren Verluste, die der Verein durch den Heimgang des zweiten Vizepräsidenten Nekes und des Bezirkspräses des Dekanates Rheinbach, Pfarrer **Pesch**, erlitten hat, und begrüßte den Herrn Weihbischof und die obengenannten hohen Ehrengäste und dankte dem gesamten Stiftskapitel, dem Münsterchor und allen mitwirkenden Chören. Eingehend berichtete der Diözesanpräses über eine außerordentliche Versammlung des Vorstandes und der Bezirkspräsides vom 4. März d. J., bei welcher die Abhaltung eines allgemeinen Choralkurses zum 28.—30. Dez. beschlossen und Aufklärung über die schwebenden Fragen bezüglich der heutigen Bewegung in der Kirchenmusik erteilt wurde; sodann pflog man Verhandlungen über einige den jetzigen Zeitverhältnissen angepaßte Statutenänderungen. Die Beschlüsse dieser Konferenz seien dem Herrn Erzbischofe unterbreitet worden. Von der Wichtigkeit der Sache überzeugt, habe dieser Befehl gegeben, das Motu proprio über Kirchengesang des Heiligen Vaters vom 22. November 1903 im Kirchlichen Anzeiger abzudrucken. Im Anschlusse daran habe er dann eine besondere, für unsere Erzdiözese hochwichtige Verordnung über Kirchenmusik unter dem Datum des 15. Mai veröffentlicht. Diese Verordnung verlas der Diözesanpräses und knüpfte daran einen die einzelnen Punkte behandelnden Kommentar, dessen Hauptpunkte sich erstreckten auf die Stellung

Digitized by Google

der Kirchenmusik zur Liturgie, des Sängerchores zum Pfarrer, auf die Pflege des Chorals, der Polyphonie, des Orgelspiels, auf das Verbot der Verwendung der Frauenstimmen in gemischten Kirchenchören und der Orchesterinstrumente, ferner auf die Pflege des kirchlichen Volksliedes, auf die Vorschriften bezüglich der Anstellung der Bewerber zum Organistenamt, auf Hinzielung einer besseren Gehaltsregulierung der Organisten und auf die Pflicht der Kirchenvorstände, die für die Ausübung des Gesanges den Kirchenchören und Organisten notwendigen Bücher und Musikalien anzuschaffen. Diese Ausführungen des Diözesanpräses wurden mit großem Beifall aufgenommen. Hocherfreut wurde die Versammlung durch folgendes Telegramm Sr. Eminenz des Herrn Kardinals von Hartmann: „Der Versammlung des Cäcilienvereins sende ich herzliche Grüße und Segenswünsche."

Nunmehr sang der Domchor das ergreifend schöne Ave verum von Mozart, und es folgte dann die Gedächtnisrede auf Nekes. Für den erkrankten Pfarrer Bornewasser, den früheren Direktor des Gregoriushauses, trat Herr Definitor Doerner hier ein. In kurzen kräftigen Strichen gab er einen Abriß des Werdeganges, den der Meister, ein Autodidakt, genommen habe. Seine ersten Kompositionen fielen in die Zeit seines Studiums. Als er 1887 an das Gregoriushaus nach Aachen kam, schrieb bereits Boeckeler damals im Gregoriusblatt die Worte: Nekes hat sich durch seine gediegenen Kompositionen bereits weithin einen Namen erworben. 1891 kam Nekes an das Münster, mehr als 20 Jahre leitete er den Domchor. Nekes hatte vom Schöpfer ein großartiges musikalisches Talent erhalten, und mit diesem hat er gewuchert. Mit unermüdlichem Fleiß hat er geforscht und gearbeitet, der alten klassischen Polyphonie hat er die Formtechnik des Kontrapunktes abgelauscht und sie mit seinem frommgläubigen Geist belebt und beseelt, so daß sie auch unserem modernen Empfinden wohltut. Zu den hervorragendsten Werken zählt seine Crux ave-Messe, die wir heute im Münster hörten, und die ganz den Geist echter und rechter Kirchlichkeit widerspiegelt. Nekes war ganz erfüllt von hoher Wertschätzung des liturgischen Chorals, auf ihm baut sich die alte Polyphonie auf. Ein tiefinnerlich gläubiger Sinn, ein streng kirchlicher Geist beherrschte Nekes, und das war auch der Grund, warum er sich an Palestrina begeisterte, er, den man mit Recht Palestrina redivivus nannte. Der Redner gedachte weiter der Verdienste des Verewigten als Lehrer am Gregoriushause, als Vizepräses des Cäcilienvereins und feinsinniger Dirigent. Nekes ist tot; an seinem Grabe aber wollen wir das Gelöbnis heute niederlegen, daß er uns stets leben soll, indem wir sein Erbe hochschätzen, seine Werke aufführen und treu festhalten an den Grundsätzen, die er vertreten hat.

Zum zweiten Vizepräses des Cäcilienvereins wurde an Stelle des verstorbenen Altmeisters Herr Direktor Schwalge vom Gregoriushause gewählt.

Herr Pfarrer Krabbel aus Köln gab im weiteren praktische Winke für die Pflege des Psalmengesanges, und empfahl dabei das für die Vesper und Komplet besonders praktisch eingerichtete, von C. Cohen bei Pustet in Regensburg herausgegebene Choralbüchlein, Cantuale betitelt.

Hierauf ergriff der Hochwürdigste Herr Weihbischof Dr. Müller das Wort zu folgender herzlicher Ansprache:

„Sehr geehrte Herren! Vor allem muß ich Dank sagen dem hochverdienten Präses der Cäcilienvereine, Herrn Msgr. Domkapitular Dr. Cohen dafür, daß er mich eingeladen hat, nach Aachen zu kommen. Ich darf voraussetzen, daß Sie alle wissen, welches Interesse ich der Sache des Cäcilienvereins ohnehin schon entgegenbringe. Es ist mir eine besondere Freude geworden, heute an diesem Morgen. Was ich im Münster gehört habe, ja, was will man da noch sagen. Das mußte jeden aus uns erfreuen und erheben. Ich habe es mir nicht versagen können, auch um 8 Uhr dem Hochamte beizuwohnen, bei welchem nur choraliter gesungen wurde. Und nachdem ich beide Ämter gehört habe, so muß ich sagen: Herzliche Anerkennung, vollste Anerkennung dem tapferen Dirigenten, dem Herrn Direktor des Gregoriushauses und dem Domdirigenten vom hohen Münster. Nochmals sage ich: Das sind Leistungen, die hört man nur selten und aus alledem glaubt man den Geist des verstorbenen, nun in Gott ruhenden Nekes zu hören. Ich sage Ihnen dafür herzlichen Dank.

Und nun, meine sehr geehrten Herren, erwarten Sie nicht, daß ich in weiteren Ausführungen auf das eingehen werde, was heute morgen in vortrefflicher Weise uns hier vorgetragen worden ist. Nur eins möchte ich noch sagen: Nehmen Sie alle mit nach Hause den ernsten, heiligen Vorsatz, zu befolgen das, was im Motu proprio uns ans Herz gelegt worden. Und indem es doch heißt, man sollte ad literam befolgen, was der Heilige Vater wünscht. Wir wollen treue und gehorsame Söhne des Heiligen Vaters sein. Nun darf ich hinzufügen, was der Heilige Vater sagt: Der Gehorsam, der wird von Segen sein. Wollen wir deshalb, daß die gute Sache sich weiter entwickele, dann müssen wir gehorsam sein ad literam. Heiliger Gehorsam, das sei das Gelöbnis, das wir dem Heiligen Vater in dieser Stunde zu Füßen legen wollen. Das Motu proprio sagt es ausdrücklich, daß die Kirche dem Fortschritt und der Kunst nicht entgegensteht; es weist aber hin auf einzelne Gefahren, die da bestehen. Denn die Musik ist eine ars fluctuans, die etwas sehr beweglich ist, und einzelne unruhige Geister auf Abwege führen kann. Das Motu proprio weist hin, daß in einzelnen Zeiten eine deformatio des Geschmackes eintreten kann, wovor man sich auch hüten soll. Dann kommt der üble Einfluß, den auf die Kirchenmusik das Theater und Konzert, also die weltliche Musik, ausüben kann. Diese Gefahr zu hemmen, wird die ernste Sorge derjenigen sein, die berufen sind, in irgendeiner Weise dieser Gefahr für die kirchliche Musik vorzubeugen. Sie soll bleiben eine ars sancta, eine heilige Kunst, von der alles Profane ferngehalten wird; sie soll sein eine ars vera,

Digitized by Google

eine wahre Kunst, da haben Sie Vorbilder aus der alten Zeit und Vorbilder aus der neuen Zeit; sie soll sein eine ars universalis, sie soll so sein, wie es dem liturgischen Geiste und der heiligen Handlung entspricht.

Da meine ich, das wäre der Vorsatz, den wir von hier mitnehmen. Ich kann nur recht kräftig das unterstreichen, was der Vorsitzende, Herr Msgr. Cohen, heute morgen ausgeführt hat. Möchten aber doch alle durchdrungen sein vom Geiste des Glaubens und vom Geiste des Gehorsams, dann bangt mir nicht um die Zukunft der Cäcilienvereine und um die Zukunft der kirchlichen Musik. Damit will ich schließen. Nochmals möchte ich herzlich danken, auch Ihnen, daß Sie so zahlreich hier erschienen sind. Ich bin überzeugt: Hätte unser Oberhirt hier sein können, er würde sich von Herzen gefreut haben, daß in unserer Erzdiözese eine solche Begeisterung für die kirchliche Musik besteht. Ich bin überzeugt, wenn Herr Monsignore Dr. Cohen Gelegenheit nehmen wird, um Sr. Eminenz die Verehrung dieser Versammlung zu Füßen zu legen, daß er dann von einem schönen Erfolg der heutigen Tagung berichten kann. Und Se. Eminenz wird sagen: Deo gratias, ich freue mich, daß es in der Erzdiözese so gut steht für den heiligen Gesang und die heilige Musik. Und nun entsprechend Ihrem Wunsche, spende ich Ihnen gern den bischöflichen Segen als Unterpfand des göttlichen Segens."

Kniend empfing die Versammlung den Segen.

Die Nachmittagsandacht um 5 Uhr im vollbesetzten Münster leitete der Domorganist ein mit der meisterhaft gespielten G-moll-Fuge von Joh. Seb. Bach. Es sangen die Aachener Stadtpfarrchöre von St. Barbara, St. Maria, Herz Jesu, St. Jakob, St. Michael (Burtscheid), St. Peter, die Schüler des Gregoriushauses und der Chor von Adalbert. Die Leistungen im Vatikanischen Choral und im mehrstimmigen Gesang erfüllten die Zuhörer mit voller Befriedigung; manche Nummer erregte allgemeine Bewunderung. Rechnen wir dazu noch, daß das Orgelspiel — zum Schluß kam ein Maestoso von J. Renner zum Vortrag — in jeder Beziehung korrekt und technisch vollkommen war, dann ist man wohl zu dem eingangs gespendeten Lob berechtigt.

4. Aus dem Erzbistum Köln. Dettweiß, 27. Mai 1914. Am Feste Christi Himmelfahrt hielten hier die Cäcilienvereine des Dekanates Nideggen ihre Jahresversammlung ab. Vierzehn Chöre nahmen an derselben teil. In der Andacht trug jeder Chor einen Choralsatz nach der Vatikanischen Ausgabe und ein mehrstimmiges Lied vor. Man konnte durchweg recht schöne Erfolge feststellen. Sehr wirkungsvoll war der am Schluß von allen Chören gesungene vierstimmige Segen, den Pfarrer Krabbel eigens für das Fest verfaßt hatte. In der öffentlichen Versammlung, die Bezirkspräses Stiegeler leitete, widmete Pfarrer Krabbel dem verstorbenen Msgr. Nekes einen warmen Nachruf und begeisterte die Sänger durch seine packenden Worte besonders für den Vatikanischen Choral. Im Laufe der Versammlung stattete Dechant Pünder allen seinen Dank ab, die zum Gelingen des Festes beigetragen hatten.

5. Aus der Diözese Trier. Gerolstein, den 10. Mai 1914. Heute fand hier die zehnte Versammlung der Cäcilienvereine des Dekanates Hillesheim statt, an der sich die Kirchenchöre von Esch, Hillesheim, Lissendorf, Wiesbaum, Dockweiler, Gerolstein, Niederbettingen, Oberehe, Palm, Rockeskyll und Walsdorf beteiligten. Bei der kirchlichen Feier sang jeder Chor ein Choralstück und ein mehrstimmiges Stück. Die Mehrzahl der Chöre sang den Choral nach der Vatikanischen Ausgabe, die vor kurzem in der Diözese Trier eingeführt wurde. Die Ausführung dieser Choralstücke bewies, daß der Vatikanische Choral auch auf dem Lande selbst in kleinen Pfarreien schön gesungen werden kann. Bei der weltlichen Feier sangen die Chöre Lieder nach ihrer Wahl. Herr Pastor Brand von Uexheim gab in seinem Vortrag den Organisten nützliche Winke, indem er sie besonders hinwies auf die Notwendigkeit des Studiums der Musiktheorie und der genauen Kenntnis der Harmonielehre. Der Diözesanpräses der Cäcilienvereine, Herr Domkapellmeister Stockhausen in Trier, zeigte sich in seiner Ansprache sehr erfreut darüber, daß die Mehrzahl der Chöre den Vatikanischen Choral bereits in Angriff genommen hatte. Er gab einige Anweisungen über die richtige Ausführung des Chorals und ermunterte die Sänger zum Eifer für den heiligen Gesang. Das ganze Fest ist gut und nützlich verlaufen, und man konnte sich überzeugen, daß im Dekanat Hillesheim von den Kirchenchören Gutes geleistet wird.



Aufführungen in Gottesdienst und Konzert.

1. Konzert Max Springer in der Kirche „Maria am Gestade" (Wien I., Salvatorgasse) zugunsten des unter dem höchsten Protektorate Ihrer k. u. k. Hoheit der durchlauchtigsten Frau Erzherzogin-Äbtissin Maria Annunziata stehenden Baues der eucharist. Gedächtniskirche am 2. Juni 1914, um 7 Uhr abends. Programm: 1. Freie Improvisation über die Volkshymne für Orgel. 2. Credo aus der Missa „Lauda Sion". 3. Präludium in D-dur. 4. Graduale und Sequenz aus der Missa „Resurrexi". 5. Pastorale für Orgel. 6. „Auferstehung" (Text von Fr. Eichert). Kurze Ansprache eines Redemptoristenpaters, darauf: Sakramentaler Segen mit 7. „Te Deum". Alle aufgeführten Kompositionen sind von M. Springer. Ausführende: An der Orgel der Komponist. — Der Kirchenchor.

Digitized by Google

Aus Zeit und Leben.

1. Dem seit vierzig Jahren an der Domkirche St. Petri zu **Bautzen** wirkenden Chorrektor, Oberlehrer Engler (Gründer des Cäcilienvereins) ist an Königs Geburtstage der Titel „Kirchenmusikdirektor“ verliehen worden.

2. Dem Rektor Karl Gast in **Berlin**, Schriftleiter der „Stimme“, wurde für hervorragendes Verdienst bei der Aufstellung des Lehrplans für den Gesangunterricht der Königliche Kronenorden IV. Klasse verliehen.

3. Aus dem **Bistum Hildesheim.** Holzminden a. d. Weser, den 1. Juni 1914. Unsere Gemeinde gehört zur braunschweigischen Diaspora der Diözese Hildesheim und zählt etwa 700 Katholiken, die größtenteils dem benachbarten Westfalen entstammen; viele aber nennen das Eichsfeld ihre Heimat, und mancher kommt aus Schlesien, Posen oder Hannover. Da die Mehrzahl der Gläubigen Beamte der Eisenbahn sind, die häufig wechseln, so hält es schwer, Einstimmigkeit und Schönheit im Kirchengesang zu erzielen. Und doch durchhallt unser schmuckes Kirchlein Sonn- und Werktags frischer, kräftiger Gesang, der die Freude der Gemeinde und schon manches Fremden gewesen ist. Die Ursache liegt wohl in dem tapferen Durchhalten unserer Jugend, die fromm und sangesfroh ist. — Es sind nur wenige Lieder unseres Gesangbuches, die den Kleinen unbekannt sind. — Der deutsche Volksgesang nimmt bei unserem Gottesdienst einen breiten Raum ein.

Wir haben aber auch einen Kirchenchor und dessen Leistungen erbauen und erfreuen oft die Gläubigen. Aus obengenannten Gründen ist es unmöglich, einen gemischten Chor zu halten; vor vier Jahren gründete darum der hiesige Herr Lehrer einen Kinderkirchenchor, der augenblicklich 26 Kinder zählt. Welche Unsumme von Arbeit und Sorge, Geduld und Ausdauer die Ausbildung eines solchen Chores erfordert, ahnen nur wenige. Doch der gute Erfolg lohnt viel, und eine große Freude für den Dirigenten ist es, wenn auch nach dem Austritt aus dem Chore Sangeslust und -freude anhalten. Aber von den Kleinen werden auch große Opfer gefordert: manche freie Stunde obliegen sie den Übungsstunden, und die meisten haben schon jahrelang keine Probe versäumt. — Gott lohnt es ihnen. — An den hohen Feiertagen: Weihnachten, Ostern, Pfingsten, Fronleichnam, Mariä Himmelfahrt und Allerheiligen, auch am Weißen Sonntage, in der Advents- und Fastenzeit, im Mai, Juni und Oktober, wie auch bei den Totenämtern und der Armenseelenandacht im November verschönt der Gesang der Kinder unseren Gottesdienst. Im Laufe des Jahres 1913/14 wurde folgendes gesungen:

Messen. Missa Quarta, 2st. von C. Jaspers. Missa in hon. S. Josephi, 2st. von P. B. Römer. Missa in hon. St. Mauritii, 2st. von F. Meyer. Preismesse „Salve Regina“ von G. E. Stehle.

Requiems. Choral-Requiem nach der Vatikana. Requiem Op. 10, 2st. von V. Goller.

„Asperges“, „Vidi aquam“, „Veni creator“ und die wechselnden Teile der Messe wurden nach der Vatikana gesungen.

Sakramentslieder und Herz-Jesu-Lieder. „Adoro te“, 2st. von M. Haller. „Himmelsau“, 2st. von Fr. Schrader und P. Piel. „Lasset am heiligen Fest heut uns fröhlich sein“ und „Wenn meine Seele dunkelt“, 2st. von P. Manderscheid. „Laßt uns zum lieben Heiland gehn“, 2st. von F. Meyer. „Herr, nun hab' ich dich gefunden“, 2st. von Fr. Schrader. „Tantum ergo“ in A und As, 2st. von J. Singenberger. „Pange lingua“ in H, 4st. von V. Goller. „Adoremus in aeternum“, 4st. von V. Goller „Herz Jesu, hehre Sonne“, 4st. von P. Griesbacher.

Marienlieder. „Es blüht der Blumen eine“, 2st. von J. Schweitzer. „Ave Maria“, 3st. von Th. Hagedorn. „Meeresstern“, 2st. von F. Meyer. Rosenkranzlied, 4st. von P. Griesbacher. „Mutter, o vergiß mein nicht“, 2st. von A. Braun. „Immaculata“, 3st. von M. Haller. „Rosenkranzkönigin“, 2st. von M. Haller. „Maria, hör mein Singen“, 2st. von M. Haller. „Vor dir, Gottesmutter“, 2st. von M. Haller. „O Stern im Meere“, 2st. von M. Haller. „O Palme, sonnenklare“, 2st. von M. Haller. „O Königin, huldreiche Frau“, 2st. von M. Haller. „Maria, wir dich grüßen“, 2st. von M. Haller. „O Lilie rein“, 2st. von M. Haller.

Weihnachtslieder. „Morgenstern der finstern Nacht“, 2st. von Fr. Schrader. „Jesuskind, süßes Kind“, 2st. von P. Piel. „Ein Kindlein ist geboren“, 2st. von F. Meyer. „Mein Herz bring' ich dir zum Geschenk“, 2st. von F. Meyer. „Zu Bethlehem in ödem Stall“, 2st. von F. Meyer. „Du herzgeliebtes Kindelein“, 2st. von F. Meyer. „Frohlock, o Welt“, 2st. von F. Meyer. „O Kindlein, sag, was schenkst du mir“, 2st. von F. Meyer. „Zur Krippe dein, lieb' Jesu mein“, 3st. von A. Pecher. „Jesuskind, minniglich“, 3st. von A. Pecher.

Fastenlieder. Fastenlitanei, 2st. und Fastenlieder, 2- und 3st. aus dem Diözesan-Gesangbuche.

Außer beim Gottesdienste zeigte sich die kleine Schar Kinder auch bei kleinen weltlichen Feiern in der Gemeinde. Möge Gott geben, daß der Eifer für die Kunst der heiligen Cäcilia immer in gleicher Weise andaure, dem Allerhöchsten zur Ehre, den Gläubigen zur Erbauung.

4. Ein kirchenmusikalischer Fortbildungskurs findet heuer in der Zeit vom 6.—20. August im Zusammenhange mit den Festaufführungen des „Mozarteum“ in **Salzburg** statt. Der vom k. k. Ministerium für Kultus und Unterricht veranstaltete Kurs, mit dessen Durchführung die Abteilung für Kirchen-

Digitized by Google

musik an der k. k. Akademie für Musik und darst. Kunst betraut wurde, ist zunächst für die Chorregenten, Organisten, Kantoren (Kirchensänger und -Sängerinnen) sowie Priester der Diözese Salzburg, dann aber auch für diese Berufskategorien und die Musiklehrer an Lehrerbildungsanstalten aller Teile Österreichs und ausnahmsweise auch des Auslandes gedacht. Für die Kursteilnehmer sind mehrfache Unterstützungen in Aussicht gestellt. Anmeldungen sind bis spätestens 1. Juli an die Abteilung für Kirchenmusik der k. k. Akademie für Musik in Klosterneuburg bei Wien zu richten.

5. In **Raab** (Györ, Ungarn) hat der Philharm. Verein und der Domchor A. Dvoráks Stabat mater mit vorzüglichem Erfolge aufgeführt. Solisten waren: Anna Kalab-Wien, Jos. Winkler-Preßburg, Marg. Pokorny und Adolf Spal-Raab. Die Leitung war in Händen des Domkapellmeisters Gabriel Fránek.

Zeitschriften.

1. **Anzeigeblatt für Kirchenmusik, Orgelbau und Glockenkunde** 1914, 5: Einst u. jetzt (Adler). – Kardinal Katschthaler und die „Musica sacra". Ein Fortschritt in der Organistenfrage (M. H.).

2. **Bollettino Ceciliano** 1914, 3: Liturgia parrocchiale — Canto popolare (C. R.). — Papa Marcello II ed un suo atto energico di riforma della musica sacra (A. D. S.). — L'atto del secondo matrimonio di Giovanni Pierluigi da Palestrina (C. R.). — Alla ricerca della tomba del Palestrina (C. R.). — A proposito del monumento al Palestrina (C. R.) — Un aneddoto grazioso e istruttivo del Patriarca Sarto.

3. **Santa Cecilia** (Turin) 1913/14, 10: I Classici antichi e la loro esecuzione (R. Felini). — Come si eseguisce l'episema orizzontale? (G. Bas).

4. **St. Gregorius-Blad** (Haarlem) 1914, 5: Introitus „Viri Galilaei" van Hemelvaartsdag (Th. M. Beukers). – Nieuw orgel in de parochiekerk van O. L. Vr. Hemelvaart, te Breda (P. de Wit). – Het graf van Palestrina (van Schaik). – Nieuwe klokken te Hilversum (van Schaik). – Een en ander aangaande de repetitie (Winnubst). – De Volkszang in de Kerk (X.). – Het pneumatische transmissiesysteem by kerkorgels (Vermeulen-Franssen).

5. **Gregorius-Blatt** 1914, 5: D. kirchl. Instrumentalmusik d. 13. bis 16. Jahrhunderts (A. Schmitz). – Nachtrag zu den „Quaestiones in musica" (P. Vivell). – Die Salicus-Neume von Metz und St. Gallen eine Doppelnote (P. Vivell).

6. **Gregoriusbote** 1914, 5: D. hl. Joseph (Dreves). – Musikalisch-ästhetische Erläuterungen des vorstehenden Programms (W. Kurthen). – Aus der Geschichte der liturg. Gesänge (Prill). – Kirchensänger als Mitglieder weltlicher Vereine (H. R.).

7. **Der Kirchenchor** 1914, 5: Früchte d. kirchenmusik. Restauration (*,*). – Kirchenmusik (Dr. Schnerich).

8. **Monatsschrift für Schulgesang** 1914/15, 2: D. Reform d. Schulgesanges in Preußen (Dr. Kretzschmar). – Vereinfachte Harmonielehre (R. Schütz). – Die Formelmethode (H. Lüthje). – Doi član, doi član, diebe rahales (Dr. Hüsing).

9. **Musica Divina** 1914, 5: Zur Festfeier des achthundertjährigen Bestandes des Stiftes Klosterneuburg (Dr. Černik). – Psalmodie (P. Griesbacher). – Zur Frage der Choralbegleitung (Max Springer). – Anton Bruckners Kirchenmusik. II. Die großen kirchlichen Werke (Max Auer). – Der Kirchensänger ein Stellvertreter Gottes (P. Vivell). – Ergänzungen und Berichtigungen zur Bibliographie des deutschen Kirchenliedes (A. Schmeck).

10. **Musica Sacro-Hispana** 1914, 5: El Arte en el Templo (J. Casanovas S. J.) — Cronica y actas oficiales del Tercer Congreso Nacional de Musica Sagrada, celebrado en Barcelona (D. Sola S. J.).

11. **Der Katholische Organist** 1913/14, 8: Abt Georg Joseph Vogler und seine Bedeutung für den modernen Orgelbau (W. Stammler). – Abt Voglers Triorganon zu XIII Manualen u. III Pedalen (J. Petzelt). – Griesbachers „Stella maris" (E. Piechler). – Wie soll Griesbachers Missa „Mater admirabilis" dirigiert werden? (F. Höfer).

12. **Rassegna Gregoriana** 1914, 2: Non possumus aliquid contra veritatem sed pro veritate [Riposta al prof. Wagner] (R. Baralli). — Noterelle pratiche circa gl'incisi melodici del tipo „Fiat mihi" del antifona „Ecce Ancilla Domini" (D. A. Mocquereau). — Storia della Liturgia in relazione con lo sviluppo del canto sacro (J. Schuster O. S. B.).

13. **Die Stimme** 1913/14, 8: Wie erlernen Kehlkopflose eine für Verkehr und Beruf ausreichende Sprache? (Nickel). – Neues Verfahren in der Stotterheilung (Elders). – Vom Charakter des Trillers (Dubitzky). – Ob's klingt? Auch eine Liederbuchfrage (Werlé).

14. **La Tribune de Saint-Gervais** 1914, 5: Cantiques et Noëls béarnais (A. Riquoir). — Sur l'intonation des Introïts du type Statut (Dom Lucien David). — Note sur le Jugement de Salomon et son auteur M.—A. Charpentier (M. Brenet).

Digitized by Google

Aus dem Verlage.

Vorbemerkung. Es ist der Redaktion nicht möglich, für alle einzelnen zugesandten Werke die Verpflichtung einer Besprechung oder der Aufnahme in den Cäcilienvereinskatalog zu übernehmen. Die Anzeige an dieser Stelle ist unter Umständen, namentlich bei Werken von geringer Bedeutung, als Ersatz für eine Besprechung anzusehen. Die Aufnahme eines Werkes in diese Rubrik kann deshalb keineswegs ohne weiteres als Empfehlung gelten. Eine Rücksendung der Einläufe erfolgt in keinem Falle.

1. Bücher und Schriften.

1. **Cohen, C.** Kurzgefaßte Regeln für den Vortrag des Chorals. Düsseldorf, L. Schwann.

2. **Grunsky, Dr. Karl.** Musikgeschichte des 17. Jahrhunderts. 2. Auflage. (Sammlung Göschen Nr. 239). Berlin und Leipzig 1913. G. J. Göschen G. m. b. H. Preis geb. 90 ₰.

3. – – Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts, 1. Teil. 2. Auflage. (Sammlung Göschen, Nr. 710). Berlin und Leipzig, G. J. Göschen G. m. b. H. Preis geb. 90 ₰.

4. **Drinkwelder, D. Dr. phil. Otto.** Gesetz und Praxis in der Kirchenmusik. (Sammlung Kirchenmusik von Dr. Karl Weinmann.) Regensburg, Friedrich Pustet. Preis geb. 1 ℳ.

5. **Gatard, Dom Augustin.** La Musique Grégorienne. Paris, rue de Tournon 6. H. Laurens Broché 2 Fr. 50 cts., relié 3 Fr. 50 cts.

6. **Wallner, Dr. phil. Berta Antonia.** Der kunstvolle Liedertisch im Rathause zu Amberg. 1. Heft der Mitteilungen aus dem Stadtarchiv Amberg. Amberg 1912. Kommissionsverlag Fr. Pustet (Hans Mayr). Preis 2 ℳ, Subskriptionspreis 1 ℳ 50 ₰.

7. **Wolf, Johannes.** Handbuch der Notationskunde, 1. Teil: Tonschriften des Altertums und des Mittelalters, Choral- und Mensuralnotation. (Kleine Handbücher der Musikgeschichte von Herm. Kretschmar, Band VIII[1].) Leipzig 1913. Breitkopf und Härtel. Geh. 10 ℳ, geb. 12 ℳ.

Musikalien.

Aschendorff, Münster.

8. **Piel, P.** Sammlung kirchlicher Gesänge für drei gleiche Stimmen. Zum Gebrauche beim katholischen Gottesdienste. Zehnte Auflage. Brosch. 1 ℳ 25 ₰, geb. 1 ℳ 50 ₰.

August Bellens, Hoboken.

9. **Bellens, Joseph,** Missa prima a duabus vocibus aequalibus et organo concinenda. Partitur 2 Fr. 50 cts., Sangpartien 50 cts.

W. Bergmans, Tilburg.

10. **Franssen, Elbert,** Op. 28. Missa septima pro defunctis ad tres voces aequales (Tenor I, Tenor II [Bariton], Bassus) Organo vel Harmonio comitante. Partitur 1 Fl. 60 cts., Gesangstimmen 75 cts.

11. – – Op. 50. Hymnus Te Deum laudamus ad duas voces aequales Organo comitante. Partitur 90 cts., Gesangstimmen 40 cts.

12. – – Op. 54. Tien Improvisaties voor Orgel of Harmonium. Serie I, II. Preis 1 Fl.

L. J. Biton, Saint-Laurent-sur-Sèvre.

13. **van Durme, Oskar,** Op. 66. Missa septima. Missa in hon. B. M. V. „Regina Cordium" ad 2 vel etiam 3 voces aequales, sive 4 voces inaequales, comitante Organo. Partition avec accompagnement d'orgue 2 Fr., Partition de voix seules: à 2 voix égales 40 cts., à 3 voix égales 40 cts., à 4 voix mixtes 60 cts.

Anton Böhm & Sohn, Augsburg.

14. **Jahn, Br. Viktorin,** Op. 10. Der Rose Lebenslauf. Liederzyklus in acht Gesängen und einem Schlußgesang. Für ein- oder zweistimmigen Gesang und Klavierbegleitung. Klavierauszug 3 ℳ = 3 K 60 h, einzelne Gesangstimme 30 ₰ = 36 h.

15. **Kromolicki, J.** Zweite Festmesse (in hon. S. Sophiae M.) für vierstimmigen gemischten Chor und Orgel (4 Bläser ad lib.). Partitur 3 ℳ = 3 K 60 h, Singstimmen 2 ℳ = 2 K 40 h, Bläserstimmen 2 ℳ = 2 K 40 h.

16. **Unglaube, Richard,** Op. 53. Sechs Grabgesänge für Sopran, Alt, Tenor und Baß. Partitur 1 ℳ 20 ₰ = 1 K 44 h, jede Einzelstimme 30 ₰ = 36 h.

Breitkopf & Härtel, Leipzig.

17. **Tinel, Edgar,** Op. 24. Erstkommunionlied. Preis 1 ℳ.

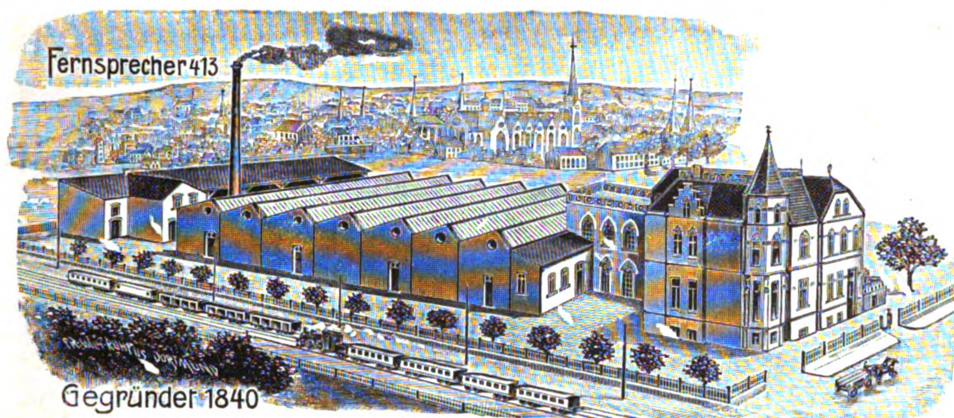
Alfred Coppenrath (H. Pawelek), Regensburg.

18. **Stögbauer, Isidor,** Op. 4. Choral-Phantasie für Orgel über den Introitus „Terribilis est locus iste." (In Anniversario Dedicationis Ecclesiae.) Preis 1 ℳ 50 ₰.

19. – – Op. 6. Vier leichte und kurze Orgelstücke über Choral und Originalthemen zum Gebrauche beim katholischen Gottesdienste. Nr. 1. Andante, H-moll. Nr. 2. Fughette, Es-dur. Nr. 3. Fughette über das österliche „Ite missa est", D-dur. (Sabbato Sancto usque ad Sabbato in Albis incl.) Nr. 4. Präludium über den Introitus „Quasi modo geniti infantes, Alleluja", G-dur. (Dominica in Albis). Preis 1 ℳ 20 ₰.

(Abgeschlossen am 22. Juni 1914.)

Digitized by Google



Orgelbau-Anstalt

Franz Eggert

Inh.: Ant. Feith jr.

Paderborn

empfiehlt sich zur Lieferung neuer Orgeln, zu Umbauten, Reparaturen, Instandhaltungen und Stimmungen.

In Anwendung kommen: Pneumatische und elektropneumatische Konstruktionen. Kegelladen-System, Kollektiv-, Kombinations- und Crescendo- etc. Tritte und Druckknöpfe. Alle bewährten Neuerungen. Künstlerische, edle und tadellose Intonation der Register, glänzender, mächtiger und nobler Gesamtklang des vollen Werkes.

Auf das Modernste eingerichtet, mit 30 PS. Dampfmaschine, eigene elektrische Zentrale und Dampfheizung, 2000 qm bebautes Terrain, Orgelsaal mit 200 qm Fläche, in dem alle Werke **vor Ablieferung spielbar aufgestellt** werden.

Lieferant der Werke nach:

Fulda, Stadtpfarrkirche, 41 kl. Reg.; Berlin, Herz-Jesu, 40 kl. Reg.; Gelsenkirchen-Bismark, 37 kl. Reg.; Berlin, St. Pius, 38 kl. Reg.; Rheine, Basilika, 44 kl. Reg.; Oberhausen, St. Marien, 41 kl. Reg.; Spandau, kath. Kirche, 45 kl. Reg.

In Arbeit befinden sich u. a.:

für Berlin die 7., für Dortmund die 13., für Bochum die 7. Orgel. Redemptoristenkirche mit 80 kl. Reg. Jahreslieferung: 15—20 Werke.

Digitized by Google

Psalmodia Vespertina

continens selectas antiquorum auctorum harmonias quibus psalmorum versus accommodavit C. Kraus
(VK 1401, 1652, 1687, 1721).

Fasc. **I.** XVI Falsibordoni 4 vocum (Cantus, Altus, Tenor, Bassus) super Ps. CIX: Dixit Dominus. (Nr. 1—16.)

Fasc. **II.** XI Falsibordoni 4 vocum super Ps. CX: Confitebor tibi Domine. (Nr. 17—27.)

Fasc. **III.** XIII Falsibordoni 4 vocum super Ps. CXI: Beatus vir. (Nr. 28—40.)

Fasc. **IV.** XVIII Falsibordoni 4 vocum super Ps. CXII: Laudate, pueri, Dominum. (Nr. 41—58.)

Fasc. **V.** XXI Falsibordoni 4 vocum super Ps. CXVI: Laudate Dominum, omnes gentes. Ps. CXV: Credidi, propter quod. Ps. CXXVII: Beati omnes qui. Ps. CXXIX: De profundis. (Nr. 59—79.)

Fasc. **VI.** XIV Falsibordoni 4 vocum super Ps. CXXI: Lætatus sum. Ps. CXXVI: Nisi Dominus. (Nr. 80—93.)

Fasc. **VII.** XII Falsibordoni 4 vocum super Ps. CXLVII: Lauda, Jerusalem. Ps. CXIII: In exitu Israël. (Nr. 94—105.)

Fasc. **VIII.** XI Falsibordoni 4 vocum super Ps. CXXXI: Memento Domine. Ps. CXXXVII: Confitebor . . . . quoniam. Ps. CXXV: In convertendo. Ps. CXXXVIII: Domine, probasti me. (Nr. 106—116.) Nebst Titel und Gesamt-Inhaltsverzeichnis für die 8 Hefte.

Alle 8 Faszikel auf einmal bezogen **statt Mk. 25.— nur Mk. 18.—.**
Jeder einzelne Faszikel Mk. 2.50.

Verlag von Friedrich Pustet, Regensburg.

In **zweiter Auflage** ist erschienen:

Gradualbuch

* * * * Auszug aus der Editio Vaticana * * * *

mit Choralnoten, Violinschlüssel, geeigneter Transposition, Übersetzung der Texte und Rubriken.

Herausgegeben von **Dr. Karl Weinmann,** Direktor der Kirchenmusikschule Regensburg.

662 Seiten. Ungebunden Mk. 3.—. In Halbchagrinband Mk. 4.60.

Verlag von Friedrich Pustet, Regensburg. : : In jeder Buchhandlung erhältlich.

Digitized by Google

Digitized by Google

Fünfzig beliebte Deutsche Kirchenlieder
aus dem Freiburger „Magnificat“
und andern kirchlichen Gesangbüchern
für 2 gleiche Stimmen mit Orgelbegleitung
bearbeitet von
Johannes Diebold
op. 113
Partitur. Lex.-8° (50 S.) Kart. M. 3.—
Singstimmen. 8° (48 S.) 50 Pf.
Mit feinem Geschmack und praktischer Hand wurde hier eine Sammlung von zweistimmigen Kirchenliedern geschaffen. Es finden sich darin die schönsten Lieder für die verschiedenen Festzeiten des Kirchenjahres. In Schulen, Kirchenchören und im Familienkreise wird die Arbeit sicher bald Eingang finden.
Verlag von Herder zu Freiburg i. Br.
Durch alle Buchhandlungen zu beziehen.



IM THEATER
oder im Konzertsaal gibt es zum Schutz der Stimme nichts Angenehmeres als eine Schachtel Wybert-Tabletten. Erhältlich in allen Apotheken u. Drogerien Preis der Originalschachtel 1 Mk.


Katholische Kirchenmusik
liefert prompt und billigst das
General-Depôt cäcil. Kirchenmusik
von
Feuchtinger & Gleichauf
in Regensburg.
Auswahlsendungen bereitwilligst.
Kataloge gratis und franko.
Versand nach allen Ländern.
Grosses Lager weltlicher Musikalien.
Gefl. Aufträge wollen wie oben adressiert werden, also stets beide Namen schreiben.

HARMONIUMS
mit wundervollem Orgelton von 46 Mark an.
PIANOS, besonders billige Instrumente.
Katalog gratis.
Aloys Maier, Päpstl. Hofl., Fulda.
8000 Harmoniums in allen Ländern d. Welt singen ihr eigenes Lob.

Katholische Kirchenmusik
liefert schnell und billigst
Franz Feuchtinger, Cäcilien-Vereins-Kassier,
kathol. Kirchenmusikhandlung
in Regensburg Ludwigsstrasse 5.
Ansichtssendungen und Kataloge überallhin.
Bitte genau auf Firma zu achten.

Druck von Friedrich Pustet in Regensburg.

Digitized by Google

Caecilienvereinsorgan

15. Juli

1914
7. Heft

49. Jahrgang der von Dr. Franz Witt († 2. Dez. 1888) begr.
Monatsschrift „Fliegende Blätter für kath. Kirchenmusik"
Herausgegeben von Dr. Hermann Müller, Paderborn

Inhalt:

J. Hatzfeld: Die Kirchenmusik in Martin Deutingers Kunstlehre . S. 141
H. v. Meurers: Der Gesang des Benedictus im Hochamte . . . . S. 145
Kölner Verordnung über Kirchenmusik . . . . S. 148
P. Griesbacher: Freie Choralbegleitung – ein Ausfluß modernen Tonempfindens . . . . S. 150
Vereins-Chronik . . . . S. 157
Aufführungen in Gottesdienst und Konzert . . . . S. 162
Aus Zeit und Leben . . . . S. 163
Zeitschriften . . . . S. 164
Aus dem Verlage . . . . S. 165
Cäcilienvereinskatalog Nr. 4152—4161, Band 6 . . . . S. 145—148
Anzeigen S. 13* u. 14* u. 1 Umschlagseite

Verlag und Eigentum des Allgemeinen Caecilienvereins zur Förderung der kath. Kirchenmusik auf Grund des päpstlichen Breve vom 16. Dez. 1870
Druck und Versand von Friedrich Pustet in Regensburg
Jährlich 3 Mark ✣ ✣ ✣ ✣ Einzelheft ohne Beilagen 30 Pfennig

Digitized by Google

Digitized by Google

Die Kirchenmusik in Martin Deutingers Kunstlehre.

Mit Ergänzungen aus seinem handschriftlichen Nachlaß. Von J. Hatzfeld-Paderborn.

I.

Die Wahrheit hat keine polemischen Instinkte, die Kunst ebensowenig. Daß beide trotzdem die Polemik als zähe Begleiterin haben, scheint Schicksal zu sein. Nun sagt man ja wohl, daß eine Sache im Streite der Meinungen sich kläre, aber abgesehen davon, daß es dann nicht die Sache selbst, sondern der Begriff von der Sache es ist, der sich klärt, birgt das doch immer auch die Gefahr des Gegenteils in sich, insofern der im Kampfe unvermeidlich aufwirbelnde Staub selbst dem Kämpen der rechten Sache den klaren Ausblick auf sein Ideal verwehrt, was zur Folge hat, daß auch er Behauptungen aufstellt, die sich überspitzt haben und in dieser Übertreibung der eigenen Sache in den Rücken fallen. Irrtum ist Einseitigkeit, Polemik, als Reaktion darauf schon deshalb derselben Gefahr leicht ausgesetzt. Wahrheit aber ist Allseitigkeit und verlangt sie zu ihrer Erkenntnis. Es ist, wie Pascal sagt: „Zwei entgegengesetzte Gesichtspunkte — damit muß man beginnen; ohne dies versteht man nichts und alles ist Irrlehre; am Ende einer jeden Wahrheit muß die Erinnerung an die entgegengesetzte stets hinzugefügt werden." Und das ist's, was der Polemiker in Reinkultur immer vergißt.

Es braucht darum nicht erst gesagt zu werden, warum man's bedauerlich finden muß, daß die kirchenmusikalische Ästhetik des letzten Halbjahrhunderts in ihrer Hauptsache polemisch, oder, wenn man will, apologetisch orientiert war.[1]) Die Zeit ist da, wo man die Möglichkeit hat, die Schäden zu übersehen, die diese Einseitigkeit im Gefolge hatte. Gewiß, solange die Ästhetik bleibt, was sie ist und sein soll — die verstandesmäßige Begründung des gefühlsmäßig Erkannten —, wird sie nie und nirgends Genies aus dem Boden stampfen, weil sie ja im Gegenteil solche voraussetzt. Wohl aber kann umgekehrt eine einseitig gerichtete Ästhetik Genies irritieren, und sie entweder vom Anbau bestimmter Gebiete abschrecken oder ihnen die Unbefangenheit rauben, ohne die auf keinem Felde der Kunst das Höchste erreichbar ist. Es ist nun keine Frage, daß jene eben berührte Einseitigkeit ihre wohlbegründete Ursache hatte. Aber gerade der größte der polemischen Ästhetiker, Franz Witt, hat auch am klarsten die Gefährlichkeit dieses Standpunktes erkannt und sie mit aller Kraft zu paralysieren gesucht, wie man denn auch gerade in seinen Schriften neben aller Polemik doch auch wieder das Beste an positiver Ästhetik verstreut findet. Er war freilich in der glücklichen Lage gewesen, seine Gedanken in der Stille abklären zu lassen, bevor er in den Streit des Tages herabstieg. Und dieser Schatz an künstlerischen, unbeeinflußt gewonnenen Erkenntnissen war der Ballast, der sein Schifflein bei allen Stürmen im Gleichgewicht hielt und allen Überspannungen Einhalt gebot. Was aber Witt bei sich — auch nicht einmal durchaus — vermeiden konnte, das konnte er bei andern nicht hindern, jene letzte Konsequenz des Verfahrens nämlich, die zu einer Art von Pseudoästhetik führt, welche, von richtigen Voraussetzungen ausgehend, des rechten Augenmaßes aber entbehrend, zu solch unmöglichen Folgerungen und Postulaten gelangt, wie sie ihre Parallele höchstens noch in einer gewissen Sorte übel geschätzter Traktätchen finden dürften, in denen nach augenscheinlich Bräsigschen Rezepten die Freude über die „Fixigkeit" der Befriedigung über die „Richtigkeit" weit voraus ist.

Die kirchenmusikalischen Zeitschriften und Publikationen der letzten Jahrzehnte weisen es aus, daß wir von dieser Spezies auch wirklich nicht verschont blieben; und der Schaden, den sie angerichtet hat, geht allein schon aus dem hervor, was im Vereinskatalog — fehlt, worunter vielleicht nicht am letzten an die Sachen zu denken ist, die ungeschrieben geblieben sind.

Nicht, als ob es an Ansätzen und Versuchen zu positiver Ästhetik gemangelt hätte, sie waren aber zu selten, um ins Gewicht zu fallen, waren sehr häufig auch außerhalb jeden Zusammenhangs mit der heutigen Erkenntnis- und Anschauungsweise, wodurch es ihnen unmög-

---

[1]) Was hier und im folgenden von der kirchenmusikalischen Ästhetik gesagt wird, darf durchaus nicht auf die Ästhetik überhaupt ausgedehnt werden, soweit sie auf unserer Seite gepflegt wurde. Der Grundcharakter der Leistungen der Jungmann, Lasaulx, Stöckl, Gietmann-Sörensen und neuerdings Joseph Müller ist weit entfernt, polemisch gerichtet zu sein.

Digitized by Google

lich wurde, jenen inneren Kontakt zu erzielen, der das Tor alles Verständnisses ist. Nimmt man hinzu, daß diese Versuche zudem noch plan- und beziehungslos nebeneinander hergingen, so begreift man leicht, wie sie verschwinden konnten, ohne merkbare Spuren zu hinterlassen.

Daß, und welchen Nutzen uns aber eine gut ausgebaute kirchenmusikalische Ästhetik bringen könnte, braucht hoffentlich nicht erst auseinandergesetzt zu werden. Es wäre aber allzu großer Optimismus, wollte man annehmen, daß eine befriedigende Lösung dieser Aufgabe von heute auf morgen möglich sein werde. Da ist erst noch viel Kleinarbeit zu leisten, Material herbeizuschaffen, nicht zuletzt eine systematisierende Überschau zu halten über das, was überhaupt in gleicher Richtung geleistet ist. Dazu wird's viel Hände und Köpfe gebrauchen. Hoffentlich finden sie sich.

Es ist ein Kardinalfehler vieler Spezialästhetiker, daß sie ihre Gebäude gleichsam in die Luft setzen. Sie denken nicht, daß das Schöne eins ist, wenn auch in seiner Erscheinungsweise verschieden, daß man dem Schönen in seiner Totalität nie von einer Seite allein beikommen kann, so wenig, als man das weiße Sonnenlicht aus den violetten Strahlen des Prismas allein konstruieren kann. Sie unterlassen es folglich, sich aus der allgemeinen Ästhetik einen soliden Unterbau zu verschaffen und es haben darum ihre Folgerungen nur da Überzeugungskraft, wo man ihre Voraussetzungen als gegeben hinnimmt. Auch diesem Fehler ist die kirchenmusikalische Ästhetik häufig verfallen.

Mit der Forderung nach positiver Ästhetik erhebt sich darum gleichzeitig und in Konsequenz davon die Notwendigkeit, die bisherige splendid isolation aufzugeben im Interesse einer gesunden Ästhetik, die nicht die Degenerationsmerkmale der Inzucht aufweist. Sie wird dadurch an Frische der Gedanken nicht weniger, als an Beweiskraft und Verständlichkeit gewinnen. Man braucht nur einmal daran erinnern, wie befruchtend z. B. der bekannte Hinweis von Ambros bezüglich des Gesamtkunstwerkes auf die kirchenmusikalische Ästhetik gewirkt hat, der doch noch nicht einmal der allgemeinen sondern der speziellen Ästhetik entnommen war. Man erinnere sich weiter daran, mit welcher Selbstverständlichkeit die Kirchenväter ihre kirchenmusikalischen Anschauungen auf die musikphilosophischen Ideen der heidnischen Denker fundierten.

Handelt es sich nun für die Gegenwart darum, aus der allgemeinen Ästhetik ein Fundament zu gewinnen, so ist es selbstverständlich, daß das nicht durch kritiklose Übernahme irgend eines Systemes geschehen darf. Wenn darum mit dem Folgenden nicht ohne Absicht auf Martin Deutinger hingewiesen wird, so soll das nicht in dem Sinne verstanden werden, als fände bei ihm sich alles, was uns heute not tut, aber ich glaube doch nicht zu viel zu sagen mit der Behauptung, daß Deutingers allgemeine Ästhetik (auch die Musikästhetik hier als „allgemein" genommen gegenüber dem Spezialgebiete der Kirchenmusikästhetik) in ihren Grundlinien für uns am ehesten in Betracht kommen könne. Jedenfalls finden wir außer und nach Deutinger keinen philosophischen Ästheten mehr, der, auf den Grundpfeilern unserer Weltanschauung aufbauend, Geistvolleres und Reicheres produziert hätte, als er. Ich glaube, dieser Behauptung dadurch einiges Gewicht und stärkeren Nachdruck geben zu müssen, daß ich aus Deutingers System jenen Ausschnitt gebe, der den Kirchenmusiker besonders interessiert. Was Deutinger über die Kirchenmusik sagt, ist, absolut wie relativ genommen, nicht einmal so sehr viel, in den Einzelheiten aber oft überraschend fein, treffend und originell. Man wird daraus für den übrigen Teil seiner Ästhetik feine Schlüsse ziehen können und zur Beschäftigung mit ihr sich anregen lassen.

Deutingers Ästhetik ist unter dem Titel Kunstlehre enthalten im 4. und 5. Bande seiner „Grundlinien einer positiven Philosophie als vorläufiger Versuch einer Zurückführung aller Teile der Philosophie auf christliche Prinzipien". (Regensburg 1885.)

Welche Stellung Deutinger der Kirchenmusik in seinem Systeme zuweist, ist aus folgenden Ausführungen ersichtlich.

„Wie die Kunst überhaupt, und dann jede einzelne der bisher entwickelten Kunstformen zuerst in einer allgemeinen, dann in einer formell-geschiedenen und in letzter Vollendung erst in einer vollkommen einheitlichen Durchdrungenheit von dem idealen und geistigen Bewußtsein sich entwickelt, so auch die Musik. In dieser Entwicklung ist nun auch die Musik zuerst von einem, der geistigen Einheit bloß im allgemeinen entsprechenden Ausdruck, und wir können sie auf dieser Stufe, in welcher sie von der subjektiv noch unvermittelten religiösen Idee getragen

Digitized by Google

wird, die symbolische Musik nennen. In weiterer Entwicklung geht sie dann auf die in ihr bestehenden subjektiven Gegensätze ein und wird in der Erhebung aus jener Objektivität subjektiv und der Form nach mehr plastisch, soweit dieser Ausdruck auf die Musik übertragen werden kann. In dieser Subjektivität nimmt sie die subjektiv-geistige Bedeutung der Verhältnisse der Poesie teilweise in sich auf und wird lyrisch, dramatisch oder episch. Erst in ihrem letzten Aufschwung vereinigt sie diese drei plastischen oder subjektiven Formen unter sich und mit der objektiv symbolischen, um alle in einer bewußten, freien und geistigen Einheit der subjektiven Empfindung der objektiv gegebenen Tiefe der Offenbarung des ewigen Lebens in der Zeitlichkeit zusammenzufassen. In dieser Gliederung entstehen somit drei Stufen der Musik, von denen die mittlere sich wieder in drei Unterglieder teilt: die objektive oder symbolische, die subjektive oder lyrische, dramatische und epische Musik, und die subjektiv-objektive als vollendete Einheit der vorausgehenden Stufen. Die erste Stufe hat sich im ältern Kirchenstil, die zweite als lyrische Musik im Volksliede und in der Melodie überhaupt, als dramatische in der Oper und als epische im Oratorium entfaltet; die dritte und letzte Stufe hat eben erst ihren Lauf begonnen und muß als vollendeter Kirchenstil, etwa, um ihm einen unterscheidenden Namen zu geben, als der ideale Stil von den vorausgehenden Stufen getrennt werden" (Grundlinien ꝛc. Bd. IV, S. 505 f.).[1])

Das ist nun etwas, das die Vulgarästheten unserer Zeit, die von der Erotik größeres Heil für die Kunst erwarten als von der Religion, hellauf lachen macht, im besondern, wenn sie sich zugleich der Stellung erinnern, deren die kirchenmusikalische Produktion in dem allgemein musikalischen Betrieb unserer Tage sich „erfreut". Es wäre kindlich, sie demgegenüber auf Dinge zu verweisen, die noch werden sollen. Nur was da ist, das gilt; und in dieser Beziehung ist es im Punkte der Kirchenmusik mit der Apologetik der Tat, trotz verheißungsvollster Anzeichen, noch mager bestellt. Oder haben wir etwa einen Kirchenkomponisten, den wir neben die R. Strauß, Pfitzner und Reger stellen können? Schon stellen können, wenn wir kühn sprechen wollen? Wohl aber könnte man entgegnen, daß es Zeiten gegeben hat, wo der Deutingersche Standpunkt als der einzig berechtigte ohne Widerspruch angesehen wurde. Und das nicht etwa in Zeiten des höchsten Glanzes der Kirchenmusik, sondern in den Zeiten ihres Verfalles und nicht von irgend welchen Obskuranten, sondern selbst von Männern, die, wie Forkel, die musikalischen Orakel ihrer Zeit waren. So schreibt z. B. Forkel, einer der Patriarchen der musikalischen Geschichtsschreibung:

„Die dem Hause Gottes angemessene, prachtvolle und würdige Schreibart ist die Grundquelle alles wahren Schönen, Großen, Erhabenen und Edlen; mit ihr also ist alles verloren. Sobald diese Quelle getrübt ist – sobald diese nicht rein und hellfließend die übrigen Gegenden des musikalischen Feldes überströmen kann, so werden sie überschlammt und ihre Früchte arten aus und werden geschmacklos. Sie werden, was sie jetzt sind, weder für den aufgeklärten Verstand noch für ein gesundes Herz genießbar. Die Schönheiten jeder Musik verdienen nur insoweit geschätzt zu werden, als sie sich mehr oder weniger dieser Quelle nähern, oder in ihrem Charakter mehr oder weniger von dem Würdigen und Edlen desselben an sich haben. . . . In unserer Kunst ist die Religion der sicherste Weg zum Edlen, Großen und Erhabenen" (J. N. Forkel, Musikalisch-kritische Bibliothek, 1778, Vorrede S. XIX f.).

Da man aber einwenden könnte, das sei doch allzuweit her und Forkel ein altmodischer Mann, bei dem man sich modernerer Ansichten mit Recht nicht versehen könne, so sei die Ansicht Eduard von Hartmanns zitiert, den man doch wohl für einen „Modernen" noch ästimieren wird, dem man auch „Befangenheit in irgend einem Kirchenglauben" nicht vorwerfen kann. Er sagt:

„Das religiöse Bedürfnis ist die letzte und stärkste Triebfeder des Kulturprozesses der Menschheit, und das religiöse Bewußtsein jeder Zeit und jedes Volkes ist der sicherste und feinste Maßstab für die jeweilig errungene Kulturstufe. . . . Eine glaubenslose Zeit vermag allenfalls aus der universellen Umspannung der religiösen Kunst aller früheren Glaubensepochen einen gewissen ästhetischen Ersatz für die ihr fehlende eigene religiöse Kunst zu schöpfen, wird aber ohne den Rückgang auf die religiöse Wurzel alles Geisteslebens darauf verzichten müssen, in der Kunst das Höchste zu leisten. Die Verkümmerung des religiösen Idealismus

[1]) Es soll hier nicht kritisch beleuchtet werden, ob die obige Einteilung Deutingers nach Grund und Art ihre Berechtigung habe; worauf es ankommt, auch in allem folgenden, ist, die Anschauungen Deutingers über Kirchenmusik herauszustellen.

Digitized by Google

hat allemal über kurz oder lang eine Verkümmerung auch des wissenschaftlichen, sittlichen und ästhetischen Idealismus zur Folge, und das natürliche Ergebnis ist . . . der Untergang des Kunstschönen in der Nachahmung des Naturschönen und Naturhäßlichen" (Hartmann, Ästhetik, Bd. II, S. 456 und 458).

Deutinger unterscheidet sich insofern von Hartmann, als seine Überzeugung, daß „nur in der Sonne der Religion der Baum der Kunst neu erblühen werde" (IV, S. 537) nicht,[1]) wie bei Hartmann eine verlorene Erkenntnis innerhalb seines Systemes ist, sondern das Fundament abgibt, auf dem sein ganzer Gedankenbau ruht; wiederum aber nicht als auf einer einfach postulierten, sondern in geistvollen kunsthistorischen Exkursen begründeten Voraussetzung.[2])

„Geistige Erlösung von der Zuchtrute des Zweifels und der weltlichen Sinneslust" (S. 522) ist es, wonach die Kunst heute einzig verlangt, wessen sie einzig bedarf, um ihren höchsten Flug zu beginnen. „Von der gegen den objektiven Glaubensinhalt protestierenden Kälte muß man allmählich zur begeisterten Hinneigung an die bisher verborgene Herrlichkeit des christlich-katholischen Glaubens und Lebens übergehen. Denn dieses Glauben und Leben ist auch darin katholisch (allgemein), daß es nicht in einseitiger Negation irgend eine menschlich erlösbare Kraft von sich ausschließt, sondern in seiner Fülle alle Bestrebungen, alle Kräfte der Menschheit versteht, und, sie überragend und überwachend, zur tiefsten Einheit des in der Liebe verherrlichten Glaubens konzentriert" (S. 522 f.). Es liegt „nicht im Wesen einer Religion, die eine Erlösung der Menschheit durch die Menschwerdung des Sohnes Gottes verkündete, irgend ein Feld menschlicher Kraft unangebaut zu lassen. Vielmehr sollte, von einem Geiste durchdrungen, alles in demselben Geiste erneuert werden" (S. 410). Die Kunst muß daher nach Deutinger nicht bloß stets mit der Religion im wesentlichen Zusammenhange gedacht werden, nein, sie ist vielmehr vom Kultus selber geradezu abhängig, so sehr, daß man sagen darf: „Je ärmer der Kultus, desto ärmer der Inhalt der Kunst. Der reichste Kultus ist das reichste, dem Menschen anvertraute Pfand der Veranschaulichung des Göttlichen im Menschlich-Natürlichen. Die Menschheit kultivierend ist der Kultus höchste Position der Kultur, d. h. aller vom Menschen gemachten Bebauung des Naturgrundes" (IV, S. 76). „Mehr noch als jede andere Kunst gehört aber die Musik in ihrer selbständigen Entfaltung dem Reiche des Glaubens und des persönlich wirkenden Lebens an" (IV, S. 507).

Bevor aber die Musik sich zur Höhe des Idealstiles als des vollendeten Kirchenstiles erheben kann, muß sie dazu äußerlich wie innerlich vorbereitet sein. Alle äußeren Vorbedingungen hat sie schon durchlaufen und es „fehlt nur noch an der geistigen Erhebung, an der Tiefe der religiösen Begeisterung, welche dem äußerlich formierten Leibe den göttlichen Odem einzuhauchen allein vermag" (IV, S. 523).

Dem Verlaufe dieser äußeren Vorbereitung geht Deutinger in einem geschichtlichen Überblick nach. Es fällt ihm auf, daß, „soweit auch der Blick in die älteste Geschichte der Völker zurückschaut, er die Macht der Töne zunächst immer bei feierlichen religiösen Festgeprängen hervortreten sieht" (IV, S. 524). Der Ton ist von je als Symbol und Vermittler des Übersinnlichen beliebt gewesen. Unter den vorchristlichen Musikübungen ist ihm in dieser Beziehung einzig die indische und griechische erwähnenswert. „War die indische Musik mehr an die seelische Bewegung gebunden, so hatte die griechische Musik ein leibliches (Tanz) und geistiges (Poesie) Maß der Bewegung, die aber beide außer ihrem eigentlichen (d. h. musikalischen) Gebiete lagen, und ihr die innere, selbständige Entwicklung nahmen. In beide Richtungen mußte daher ein geistig einheitliches Prinzip einschlagen, das sie aus dieser untergeordneten oder unbestimmten Beweglichkeit und Dienstbarkeit befreite, und als vermittelnd, Leib und Seele in der Seele einigte, der Allgemeinheit des seelischen Lebens aber eine positiv allgemeine, höhere, einheitliche, und doch alle menschliche Empfindung umspannende Tiefe verlieh, wenn die Tonkunst eine selbständige und in sich geregelte Ausbildung und Vollendung gewinnen wollte. Das Christentum war es, was jener doppelten Macht und Ohnmacht der Tonkunst in seiner Allgemeinheit und geistigen Einheit die erlösende Hilfe darbot. Als daher die Musik in den Dienst des kirchlichen Lebens eintrat, verlor sie dadurch nicht ihre Freiheit und Selbständigkeit,

---

[1]) Der Gedanke des notwendigen Zusammenhanges zwischen Kunst und Religion ist als solcher uraltes ästhetisches Erbgut, also nicht eine Originalprägung Deutingers, wie ja der oben zitierte Forkelsche Ausspruch es allein schon ausweist.

[2]) Gerade in dieser Hereinbeziehung der Kunstgeschichte in die ästhetische Betrachtung findet Hartmann, der schärfste Kritiker aber auch beste Lobredner Deutingers, dessen Originalität und besonderes Verdienst.

Digitized by Google

sondern gewann sie erst in dieser Dienstbarkeit. Nur wer Gott dient, ist frei und vermag über die Elemente des natürlichen Lebens zu herrschen. Die erste Entwicklung der Musik in der christlichen Kirche war daher sogleich eine lösende und befreiende" (S. 528).

Aus diesem Vorgange wurde dann der „objektiv-symbolische" Kirchenstil geboren, denn die Übergewalt des objektiven Glaubensreichtums nimmt noch alles subjektive Schauen und Empfinden gefangen. „Die Worte der Offenbarung enthielten eine solche Fülle geistigen Inhalts, daß der Mensch, von ihrer Tiefe ergriffen, es nicht wagte, ihren Sinn zu durchforschen und sein Auge in jenem übernatürlichen Glanze aufzuschlagen, bis er sich allmählich an den ungewohnten Glast gewöhnt hatte. Aus der Empfindung des tiefen Inhaltes der Worte der Offenbarung ging von selbst eine Art von rezitativer Steigerung des Tones bei Absingung desselben hervor. . . . Dieser erste Ausdruck des objektiven Glaubens, der als Choral in der Kirche sich ausbildete, stimmte mit der Übermacht der objektiven Glaubenstiefe und der subjektiven völligen Unterwerfung unter jenen Inhalt völlig überein" (S. 507 f.).

„Die Choralmelodie fixiert sich nicht an den subjektiven Ausdruck der Worte, sondern an ihre objektive Stellung, so daß entweder die Unterscheidungszeichen des Satzes oder, wie in den Gesängen des Passions der Charakter des Sprechenden in seiner objektiven Bestimmtheit die geringe Modulation der Töne bestimmte" (S. 508). So sehr vielleicht den Kenner der Urgeschichte des Chorals das eine und andere in diesen Ausführungen Deutingers zum Widerspruch oder deutlicheren Herausstellung reizen wird, so wird er doch anerkennen, daß Deutinger in das Wesen des Chorals tief hineingeschaut hat. Der Schlußsatz jenes Passus erhält überdem eine wertvolle Ergänzung durch eine Eintragung Deutingers in sein Tagebuch vom 30. März 1853.[1]) Es heißt da:

„Am Palmsonntag in der Hofkapelle beim Passion ein rechtes Bild der alten Choralmusik erhalten. Das ist alles rein objektiv und durch seinen regelmäßig schönen Gang oft überraschend in seiner Anwendung auf den biblischen Inhalt. Die kurzen Antworten der Turba könnten von dem besten Komponisten der leidenschaftlichsten Opernmusik nicht kräftiger wiedergegeben werden, als es hier durch das einfache Verhältnis der objektiven, gleichmäßigen Regel geschieht. Dieses Steigen und Fallen der Töne in seiner gleichmäßigen Ordnung ist gleichsam eine Universalmelodie, wie das antike Profil, das in der Anwendung auf die einzelnen Figuren des Mythus allen einen gleichmäßig schönen Typus gab, und doch in seiner Anwendung auf die einzelnen Gestalten eine wundersam tiefe Charakteristik des Schönen hervorbrachte. Ganz anders verhält sich die spätere Musik. Sie ist mehr Malerei als Plastik."

(Fortsetzung folgt.)



Der Gesang des Benedictus im Hochamte.

Von H. v. Meurers, Innsbruck.

I.

Die Frage nach dem Gesang des Benedictus ist in den letzten Jahren oft besprochen worden; bei oberflächlichem Studium kann sie sehr verwickelt sich gestalten, dennoch ist die liturgische Gesetzgebung in diesem Punkte einheitlich und klar. Den Schlüssel zu vollem und richtigem Verständnis der ganzen Frage bietet die historische Entwicklung; darum soll diese hier kurz dargelegt werden.[2])

Nach dem heute gültigen liturgischen Rechte ist das Sanctus[3]) der Gesang während des Kanon; diese Stellung nahm jedoch das Sanctus nicht immer ein. Der Kanon ist der Teil der heiligen Messe vom

---

[1]) Herrn Professor Dr. Kastner in München schulde ich herzlichen Dank für die freundliche Überlassung einer Abschrift des Tagebuches, Herrn Kaplan Reintjes in Horchheim bei Koblenz für seine gütige Vermittlung.

[2]) Diese Frage wurde von mir schon in der römischen Liturgikzeitschrift „Ephemerides Liturgicae" 28. Jahrgang 1914, n. 6. p. 347–367, mit Fortsetzung in n. 7, behandelt. Da die Sache aber für den Liturgiker wie den Kirchenmusiker gleich interessant ist, gebe ich die Abhandlung auch an dieser Stelle mit einigen Zusätzen.

[3]) Unter „Sanctus" ist hier immer der ganze Text verstanden, wie ihn der Priester nach der Präfation betet; also Sanctus und Benedictus oder alle Worte vom Sanctus bis zum zweiten Hosanna inklusive.

Digitized by Google

Ende der Präfation bis zum Pater noster; es ist das der heiligste und wichtigste Teil des heiligen Opfers; in ihm vollzieht sich die Verwandlung von Brot und Wein in Christi Leib und Blut. In der Liturgie der ersten Jahrhunderte kam diese Stellung des Kanon auch zu gebührendem Ausdruck – feierliche Stille herrschte während des ganzen Kanon und keine Handlung wurde in dieser heiligen Zeit vorgenommen. Auch in den Ämtern mit Gesang herrschte feierliche Stille und gerade in diesen muß die gänzliche Stille die Feier des Kanon geradezu majestätisch gestaltet haben; der Gegensatz mußte hier Großes wirken. Das ganze Amt bis zum Kanon ist ausgefüllt mit abwechslungsreichen Gesängen; Introitus, Kyrie, Epistel, Graduale, Evangelium, Offertorium, Präfation, Sanctus – ein Gesang reiht sich an den anderen, die ganze Handlung ist von Gesängen begleitet; zu diesen Gesängen kommen bis zum Kanon mannigfache liturgische Aktionen – der Einzug des Zelebranten, der Gesang des Evangelium, die Darbringung der Opfergaben, geben dem Klerus im Chor ein reiches Leben; nach der Präfation singt der Klerus mit dem Volke das Sanctus, auch der zelebrierende Priester singt mit, und wenn das Sanctus verklungen, beginnt der Kanon. Die Szene ist wie umgewandelt. Kein Gesang ertönt mehr, schweigend steht der Priester am Altar; kein Wort ist vernehmbar, denn leise betet der Priester die heiligen Worte. Keine Handlung stört die Stille; alles steht stumm und unbeweglich an seinem Platze, versunken in die Betrachtung des großen Geheimnisses, das sich nun vollzieht. Diese Stille dauert den ganzen Kanon, erst das „Per omnia saecula saeculorum" vor dem Pater noster unterbricht die Stille und kündet damit zugleich das Ende des Kanon an. So ist der Kanon ein Gebet von keinen Gesang begleitet, von keiner Handlung gestört; selbst die Erhebung der heiligen Hostie und des Kelches nach der Wandlung, gab es einst nicht. Nach dem Kanon singt der Priester das Pater noster, das Agnus Dei wird gesungen und die Communio; Klerus und Volk empfangen die heilige Kommunion – es ist weder das Äußere des ersten Teiles der heiligen Handlung – Gesang und Handlung wechseln ab. So fügt sich der Kanon zwischen diese beiden Teile als völlig anders gearteter Teil ein – seine liturgische Behandlung zeigt hin auf die Größe des Geheimnisses, das in ihm sich vollzog. Hiermit ergibt sich von selbst, daß es in alter Zeit Gesänge während des Kanon nicht gab. Sanctus und Benedictus wurden gesungen, bevor der Kanon begann. Diese Praxis berichtet uns der zweite römische Ordo aus dem 7. oder 8. Jahrhundert: „Wenn man dieses (Präfation und Sanctus inklusive Benedictus) beendet hat, steht der Bischof allein auf und tritt schweigend in den Kanon ein." [1]) Die Praxis der römischen Ordines kann man nach Mabillons Kommentar kurz so zusammenfassen: „Während der Bischof den Kanon betete, herrschte im Chor tiefstes Schweigen; die Altardiener standen verneigt und schweigend den ganzen Kanon hindurch; den Kanon selbst begann der Priester erst nach beendetem Gesang des Sanctus, damit Klerus und Volk, während der Priester den Kanon still betete, in Bewunderung eines so großen Geheimnisses gleichsam staunend, schweigend dastand." [2]) Diese Praxis berichtet uns noch Bernold von Konstanz in seinem Mikrologus, wo er schreibt: „Deshalb folgt auch der Engelhymnus Sanctus, Sanctus, Sanctus, der nach Anordnung des seligen Sixtus, des achten in der Reihe der Päpste, vor dem Opfer gesungen wird. Diesen Hymnus muß aber notwendig auch der Priester mit den übrigen singen, damit es nicht scheint, als beraube er sich selbst seiner Gebete, da er doch in der Präfation um Zulassung seiner und aller anderen Stimmen zu den Lobgesängen der Engel gebetet hat." [3])

Das Sanctus ist also der Gesang vor dem Kanon; einen Gesang während des Kanon gibt es in dieser Periode nicht. Hieraus sieht man auch, daß Sanctus und Benedictus nur einen einzigen Gesang bilden, der in einem Stück gesungen wurde, wie ihn der Priester auch ohne Unterbrechung betet.

Das Sanctus blieb aber nicht immer der Gesang vor dem Kanon, es wurde bald der Gesang während des Kanon. Wann man anfing, mit dem Beginne des Kanon nicht mehr das Ende des gesungenen Sanctus abzuwarten, läßt sich schwer bestimmen, es scheint aber schon sehr früh erfolgt zu sein. Gleich nach gesungener Präfation betete der Priester das Sanctus still für sich und begann dann gleich mit dem stillen Beten des Kanon während des Gesanges des Sanctus; das Sanctus ist nun der Gesang während des Kanon geworden, der es auch heute noch ist. Wenn der Gesang beendet war, so setzte die alte Stille ein und so herrschte jetzt wenigstens während des letzten Teiles des Kanon noch die alte Stille. Nun war aber seit dem 12. Jahrhundert [4]) im Kanon eine große äußere Veränderung eingetreten – die Emporhebung der heiligen Hostie und des Kelches zur Anbetung. Bei Choralgesang war der Gesang zu dieser Emporhebung sicherlich immer beendet, [5]) so daß die Erhebung und Anbetung in tiefer Stille sich vollzog; diese Stille, Schweigen jeden Gesanges, erachtete man auch als einzig würdig für diesen feierlichen Augenblick. Als aber mit Entwicklung der Polyphonie die Gesänge immer ausgedehnter wurden, konnte es nicht ausbleiben, daß der Gesang über die Erhebung der heiligen Gestalten hinausdauerte. Es wurde also auch zur Erhebung der heiligen Gestalten gesungen, und die Sänger konnten das heilige Sakrament nicht anbeten. Das schien den Liturgikern unpassend – man wollte, daß jeder Gesang schweige und daß alle – auch die Sänger – das heilige Sakrament anbeteten. So suchten die Liturgiker nach einem Mittel bei den ausgedehnten Gesängen völliges Schweigen zu erreichen.

---

[1]) Ordo Romanus II, n. 10. Migne L. 78, 974.
[2]) Mabillon. In ordinem Romanum Commentarius paevius VII. Migne L. 78, 867. 877.
[3]) Micrologus de ecclesiasticis observationibus, cap. XI. Migne L. 151, 984.
[4]) Thalhofer-Eisenhofer, Handbuch der katholischen Liturgik. II. Freiburg 1912, p. 179.
[5]) Es sind hier zwar auch die Sanctus-Tropen zu beachten.

Digitized by Google

Von großer Bedeutung ist hier das Mittel, das Paris Crassi († 1528), ein Liturgiker von großer Autorität, vorlegte. Er schreibt: „Während aber das Sakrament des Leibes und Blutes des Herrn emporgehoben wird, müssen alle Anwesenden in allen Messen und an allen Tagen es kniend anbeten; darunter auch selbst die Sänger vom Chore, die dann einen passenden festen Punkt machen müssen und mit ihrem Gesang aufhören und tief schweigend das heilige Sakrament anbeten. Der Organist aber waltet inzwischen seines Amtes. Wenn der Kelch niedergesetzt ist, stehen die Sänger auf, nehmen ihren Gesang wieder auf und setzen ihn fort, obwohl die Gewohnheit unserer Kirche entgegengesetzt ist, die aber hierin verbessert werden kann und muß."[1]) So Crassi; er mag sein Werk um 1500 geschrieben haben. Aus dieser Stelle Crassis ersieht man, daß man nach der Praxis um das Jahr 1500 das Sanctus noch ohne Unterbrechung sang, auch wenn der Gesang über die Erhebung der heiligen Gestalten hinausdauerte; Sanctus und Benedictus sind noch ein ununterbrochener Gesang. Andrerseits sieht man aber auch, daß dieser Praxis sich die Bemühungen der Liturgiker entgegenstellten, welche Stillschweigen zur Erhebung des heiligen Sakramentes forderten. Crassis Mittel ist nun sehr einfach: sobald der Augenblick der Erhebung gekommen ist, müssen die Sänger den Gesang abbrechen, „einen festen Punkt suchen" und nach der Erhebung den Gesang wieder aufnehmen. Der feste Punkt ist nicht fixiert, er wird gemacht, wenn gerade der Augenblick der Erhebung gekommen ist. Man erkennt leicht, daß Crassis Mittel ungenügend war; man stelle sich ein polyphones Sanctus der Meister um 1500 vor, in dem man auf einmal den Gesang abbricht, eine Pause macht und nach derselben den Gesang wieder aufnimmt. Es konnte dies wohl schwer ohne Störung der Ordnung und Schönheit geschehen. Wollte man ein hinreichendes Mittel finden, so mußte man weiter gehen als Crassi. Einerseits mußte man einen bestimmten Punkt im Sanctus fixieren, bei welchem die Sänger den Gesang unterbrechen sollten, andrerseits mußte man den Priester verpflichten, dann auch tatsächlich das heilige Sakrament nicht früher aufzuheben, bis die Sänger diesen Punkt erreicht hatten und Stillschweigen herrschte. Zugleich mußte man diesen Punkt im Sanctus so wählen, daß dadurch das Sanctus in zwei ungefähr gleiche Teile geteilt wurde, von denen einer vor, einer nach der Elevation gesungen wurde. Diesen Schritt tat das Caeremoniale Episcoporum in seiner ersten Ausgabe aus dem Jahre 1600. Hier heißt es: „Der Chor setzt den Gesang fort bis zum Benedictus exklusive; wenn dieser beendet ist und nicht früher wird das heilige Sakrament erhoben. Dann schweigt der Chor und betet mit den übrigen an. Die Orgel aber — wo man eine hat — ist dann mit aller Schönheit und Feierlichkeit zu spielen. Nach Emporhebung des heiligen Sakramentes setzt der Chor seinen Gesang fort beim Benedictus ꝛc."[2]) Hiermit ist ein wirksamer Schritt in der liturgischen Gesetzgebung getan. Der Termin, bei dem der Gesang zu unterbrechen ist, ist genau festgesetzt; der Chor ist zum Stillschweigen verpflichtet, und der Priester darf erst nach beendetem Gesang das heilige Sakrament erheben. In dieser Art war die Vorschrift vollständig hinreichend, die Stille zur Erhebung des heiligen Sakramentes sicher zu erreichen.

Hiermit gab das Caeremoniale im Jahre 1600 ohne Zweifel ein neues Gesetz. Das ergibt sich einerseits aus der oben zitierten Stelle von Paris Crassi; Crassi war unter den Päpsten Julius II. (1503 bis 1513) und Leo X. (1513—1521) päpstlicher Zeremoniar; er mußte also die Praxis der römischen Kirche sehr gut kennen; von einer Unterbrechung des Sanctus beim Benedictus weiß Crassi nun noch nichts; daraus kann man folgern, daß das damals noch nicht Gebrauch war, sonst hätte es Crassi sicher erwähnt, da er sonst immer die Praxis der römischen Kirche zum Vergleich heranzieht; wäre die Unterbrechung beim Benedictus zu Crassis Zeiten schon Gesetz gewesen, so hätte Crassi es sicher erwähnt; wäre sie in der Praxis gewesen, so müßte Crassi sie auch erwähnt haben, denn wenn er dieses hinreichende Mittel schon gekannt hätte, würde er nie sein unzulängliches Mittel vorgelegt haben. Das Gesetz des Caeremoniale ist auch nichts anderes als ein Ausbau und eine Vervollkommnung des Mittels Crassis; es wurde auch nicht ohne Anlehnung an Crassi gegeben. Crassi nahm zu seiner Zeit wohl den ersten Platz unter den Liturgikern ein, sein Buch über die Zeremonien der Kardinäle und Bischöfe war den Verfassern des Caeremoniale nicht nur zur Hand, sondern ist von ihnen wiederholt benützt worden, ja einige Partien gingen aus Crassis Werk wörtlich in das Caeremoniale über; und so ist dies Gesetz nichts anderes als ein Ausbau des von Crassi gemachten Vorschlages. Daß das Caeremoniale hier ein neues Gesetz gibt, geht auch aus dem Wortlaut selbst hervor. Nirgends im achten Kapitel des zweiten Buches, wo das feierliche Pontifikalamt des Bischofs beschrieben wird, werden sonst den Sängern eingehende Anweisungen gegeben; sonst ist vom Gesang nur dann die Rede, wenn nach dem Stande des Gesanges der Assistenz eine Regel gegeben wird. Nirgendwo z. B. heißt es, daß das Kyrie gesungen werden soll, es heißt nur: „Wenn vom Chor das letzte Kyrie gesungen wird, stehen alle Assistenten auf."[3]) Daß bei der Unterbrechung des Sanctus alles so genau und minutiös bestimmt wird, ist ein Zeichen, daß hier etwas Neues angeordnet wird. So haben wir im Gesang des Sanctus bisher drei Perioden:

1. Das ungeteilte Sanctus ist der Gesang vor dem Kanon.
2. Das ungeteilte Sanctus ist der Gesang während des Kanon; bis zum Jahre 1600.
3. Das in zwei Teile geteilte Sanctus ist der Gesang während des Kanon, so daß ein Teil vor, ein Teil nach der Elevation gesungen wird; seit 1600.

---

[1]) Paridis Crassi, De caeremoniis Cardinalium et Episcoporum. Rom 1564, f. 73 b. Das Werk Crassis wurde erst nach dessen Tode herausgegeben.

[2]) Caeremoniale Episcoporum jussu Clementis VIII. P. M. novissime reformatum. Rom, 1600. 207. [3]) Caeremoniale. Rom 1600, 135. cf. Die heutigen Ausgaben II; VIII, 37.

Digitized by Google

Dies neue Gesetz des Caeremoniale war ohne Zweifel ein Gesetz von größter Bedeutung; das eine Sanctus, das bisher ohne Unterbrechung gesungen worden war, ist nun beim Benedictus zu unterbrechen; aber — und das ist gut zu merken — nach dem Sinne des Caeremoniale hört das Sanctus nicht auf nur ein Gesang zu sein; durch diese neue Vorschrift wollte das Caeremoniale keinen neuen selbständigen Meßgesang schaffen, sondern das Benedictus gehört nach dem Caeremoniale nach wie vor zum Sanctus; das eine Sanctus wird in zwei Teile geteilt, das Benedictus bleibt ein Teil des Sanctus, der nach der Elevation zu singende Teil des Sanctus. Das erhellt klar aus dem Wortlaut der Vorschrift: „Der Chor setzt den Gesang fort bis zum Benedictus exklusive; nach der Elevation fährt der Chor mit dem Gesang fort beim Benedictus." Der Gesang wird also beim Benedictus fortgesetzt, d. h. es beginnt kein neuer Gesang, sondern das Sanctus wird vollendet. Daß das Benedictus nach dem Sinn des Caeremoniale kein selbständiger Gesang ist, folgt auch aus den Umständen, unter denen das Gesetz gegeben wurde. Bis zum Jahre 1600 wurde das ganze Sanctus ohne Unterbrechung gesungen; allen war ganz geläufig, daß das ganze Sanctus nur ein Gesang ist; nun kommt im Jahre 1600 das Caeremoniale und schreibt eine Pause in diesem Gesange vor — wird darum das Benedictus ein selbständiger Meßgesang? Nein; alle, die um 1600 lebten, werden sagen: Der Gesang des Sanctus wird zu Ende geführt, der Gesang wird fortgesetzt; nach einer Pause wird das Sanctus wieder aufgenommen. Das ist gut zu beachten: nach dem Caeremoniale ist das Benedictus kein selbständiger Meßgesang, sondern ein Teil des Sanctus; wenn das Caeremoniale von Sanctus redet, so ist darunter immer auch das Benedictus verstanden. So wird im Caeremoniale und bei den zeitgenössischen Liturgikern auch nie das Benedictus unter den Meßgesängen aufgezählt, weil es zum Sanctus gehört; es ist der nach der Elevation zu singende Teil des Sanctus.

(Fortsetzung folgt.)



Kölner Verordnung über Kirchenmusik.

Der Hochwürdigste Herr Erzbischof von Köln, Kardinal Felix von Hartmann, erließ am 15. Mai 1914 eine Verordnung über kirchliche Musik. Der wichtige Erlaß hat folgenden Wortlaut:

„Wenn jeder Priester von sich muß sagen können: „Herr, ich liebe die Zierde deines Hauses", so hat das namentlich Bezug auf die liturgischen Handlungen, um derentwillen das Gotteshaus gebaut wurde. Zu den feierlichen liturgischen Handlungen gehört aber als ein wesentlicher Teil der heilige Gesang. Hat darum die katholische Kirche von jeher dem heiligen Gesange ihre Aufmerksamkeit und Pflege zugewandt, so müssen auch die Vorsteher der einzelnen Kirchen, die Pfarrer und Rektoren, dem Kirchengesange besondere Sorgfalt widmen und insbesondere, wie es in den Blütezeiten kirchlichen Lebens geschah, die Teilnahme des Volkes am liturgischen Gesange (im Hochamt, in der Vesper und Komplet) nach Möglichkeit fördern.

1. Die erste Sorge wird darauf gerichtet sein, einen tüchtigen, von der Bedeutung seiner Aufgabe durchdrungenen Kirchenchor zu gründen, bezw. lebensfähig zu erhalten, und zwar auf Grundlage der von uns gutgeheißenen Normalsatzung für unsere Erzdiözese, deren Wortlaut noch bekannt gegeben wird. Wir legen es den Herren Pfarrern und Rektoren ans Herz, die Tätigkeit des Kirchenchores zu überwachen und liebevoll zu unterstützen. Bei etwa eintretenden Schwierigkeiten wollen sie sich, bevor sie selbst eine Entscheidung treffen, vertrauensvoll an die geistliche Behörde wenden.

2. Da der Kirchengesang Bestandteil der liturgischen Feier selbst ist, so müssen die Richtlinien für seine Pflege an erster Stelle aus dem Geiste der Liturgie gewonnen werden. Neuere Bestrebungen auf kirchenmusikalischem Gebiete lassen zum Teil diese Rücksicht vermissen und bergen, indem sie einseitig von nur musikalischen Gesichtspunkten ausgehen, die Gefahr einer Ablenkung von ihrer ersten und wesentlichen Aufgabe in sich. Wir halten es deshalb für angemessen, auf folgende Punkte besonders hinzuweisen:

a) Jeder Kirchenchor muß als seine vornehmste Aufgabe die verständnisvolle Pflege und Ausführung des gregorianischen Gesanges betrachten. Kein anderer Gesang vereinigt sich so innig mit den gottesdienstlichen Funktionen wie dieser, und „alle müssen davon überzeugt

Digitized by Google

sein" — so Pius X. in dem erwähnten Motu proprio — „daß eine kirchliche Funktion nichts von ihrer Feierlichkeit verliert, wenn sie auch nicht von anderer Musik begleitet ist, als von diesem Gesange allein".

b) Die Begleitung des gregorianischen Gesanges ist stets so zu gestalten, daß die Melodie die Hauptsache bleibt, der rhythmische Fluß nicht gehemmt, und die Eigenart der Melodie nicht durch eine anders geartete Harmonik verdunkelt und verwischt wird.

c) Was die Pflege des mehrstimmigen Gesanges anbetrifft, so weisen wir hin auf den Satz des Motu proprio: „Mit vollem Grunde kann folgendes als allgemeines Gesetz aufgestellt werden: Eine Komposition für die Kirche ist um so mehr kirchlich-liturgisch, je mehr sie in Rhythmus und Aufbau dem gregorianischen Gesange sich nähert; um so weniger ist sie der Kirche würdig, je mehr sie sich von diesem vornehmsten Vorbilde entfernt." Deswegen empfehlen wir in Übereinstimmung mit dem Kölner Provinzialkonzil vom Jahre 1860 zum kirchlichen Gebrauch vor allem die Werke der klassischen Polyphonie und die ihr geistesverwandten. Andersgearteten Kompositionen, namentlich vielen Erscheinungen neuerer Zeit gegenüber, muß große Vorsicht walten, da sie sich vielfach von dem „vornehmsten Vorbilde" sehr weit entfernen. In dieser Hinsicht wird dringend empfohlen, die Winke des Referentenkollegiums des Allgemeinen Cäcilienvereins sorgfältig zu beachten.

3. Die Bestimmung des Kölner Provinzialkonzils, gemäß welcher Frauen von der Mitwirkung in Kirchenchören ausgeschlossen sind, bleibt in Kraft. Sollte ausnahmsweise in kleinen ländlichen Gemeinden die Hinzuziehung von Mädchen in schulpflichtigem Alter für notwendig gehalten werden, so ist darüber an die geistliche Behörde zu berichten.

4. In bezug auf das Orgelspiel erinnern wir daran, daß die Orgel stets ihrem Charakter entsprechend und im kirchlichen Geiste gespielt werden soll. Alles Konzert- und Theatermäßige muß ferngehalten werden, nicht minder in der Behandlung des Instrumentes wie in der Auswahl der Kompositionen. Namentlich bei der Auswahl von Stücken im sog. freien Stil möge man sich stets vor Augen halten, daß dieselben im Gottesdienste und nicht im Konzertsaal aufgeführt werden.

5. Der Gebrauch anderer Instrumente als der Orgel ist in den Kirchen der Erzdiözese untersagt. Sollte in einem Ausnahmefall die Anwendung von Instrumenten wünschenswert erscheinen, so ist vorher unter Angabe der Gründe ausdrückliche Genehmigung nachzusuchen. Bei Prozessionen außerhalb der Kirche ist zwar der Gebrauch der Instrumente gestattet, jedoch muß auch hier der kirchliche Ernst und eine der heiligen Handlung entsprechende Würde sorgfältig gewahrt bleiben.

6. Der kirchliche Volksgesang hat bei außerliturgischen Gottesdiensten eine berechtigte Stellung, und wir wünschen, daß, wo immer er nach den kirchlichen Bestimmungen zulässig ist, seine Pflege und Förderung im Auge behalten werde. Wenn auch die Schule sich die Erfüllung dieser Aufgabe angelegen sein läßt und für die Erklärung und Einübung der im Lehrplan vorgeschriebenen deutschen Kirchenlieder Sorge trägt, so ist doch zur vollkommenen Erreichung des Zweckes notwendig, daß die in der Schule behandelten Lieder zur Anwendung im Gottesdienste gelangen und allmählich Gemeingut des Volkes werden. Die Herren Pfarrer mögen in geeigneter Weise dafür sorgen, daß namentlich an den Sonn- und Feiertagen (nach dem Hochamte, bei den Stillmessen und Nachmittagsandachten) das Volk zum Mitsingen angeleitet und ermuntert werde, und daß der Kirchenchor in Vereinigung mit der Schuljugend sich vorbildlich für das Volk betätige. Wir bemerken hierzu noch, daß nur die in unserem Diözesan-Gebet- und Gesangbuch enthaltenen Lieder und zwar einstimmig mit genauer Beachtung der vorgeschriebenen Melodien gesungen werden dürfen. Sollten für besondere Andachten eigene Lieder gewünscht werden, dann muß für Text und Melodie unsere Genehmigung erbeten werden.

7. Unter Berücksichtigung der jeweiligen Verhältnisse ist dahin zu streben, daß als Organisten solche angestellt werden, welche ein ausreichendes Befähigungszeugnis aufweisen können. Diejenigen aber, welche ein solches nicht besitzen, sind ausnahmslos gehalten,

Digitized by Google

bevor sie als Organisten angestellt werden dürfen, ihre Befähigung durch eine Prüfung vor der Kölner Diözesan-Prüfungskommission (Vorsitzender: Domkapitular Msgr. Cohen) darzutun. Da an die Vorbildung und das Amt des Organisten heutzutage höhere Anforderungen gestellt werden als früher, so werden die Kirchenvorstände nach Möglichkeit darauf Bedacht nehmen, auch das Gehalt des Organisten dementsprechend zu bemessen.

8. Pflicht der Kirchenkassen ist es, nicht nur für die Leitung des Kirchenchores, sondern auch für die Anschaffung und Instandhaltung der Musikalien und Choralbücher zum Gebrauche des Kirchenchores wie des Organisten die erforderlichen Mittel bereit zu stellen.

Wir zweifeln nicht daran, daß in unserer Erzdiözese, wo der liturgische Gesang in gleicher Weise wie das deutsche kirchliche Volkslied eifrige und verständnisvolle Pflege namentlich durch die segensreiche Tätigkeit des Cäcilienvereins bisher fast allenthalben gefunden hat, die hier gegebenen Richtlinien bereitwillig und treu befolgt werden und so der erhabene Zweck des christkatholischen Kultus auch durch den Gesang immer mehr gefördert werde: Gott zu verherrlichen und der Gläubigen Herz und Gemüt zu Gott hinaufzuführen.

Der Erzbischof von Köln.
† Felix.



Freie Choralbegleitung – ein Ausfluß modernen Tonempfindens.

Von Peter Griesbacher, Regensburg.[1])

Choral und Chroma. Dieses historisch längst gelöste Problem beschäftigt heute, in der Zeit einer gewaltigen Choral-Reaktion, andauernd die Gemüter. Mit aller Vehemenz klammern sich die Gegner an die prinzipielle Gegensätzlichkeit beider Elemente. Man beachtet nicht, daß die Ausgleichung, die Verschweißung von Gegensätzen an und für sich ein künstlerisches Moment von besonderem Reize bildet. Überdies ist man gewohnt, die Gegensätze auf die Spitze zu treiben. Dabei sieht man auf der einen Seite nur Diatonik – das ist selbstverständlich –, auf der anderen Seite nur Chroma – und das ist übertrieben. Es handelt sich nicht etwa um eine ausschließliche Berechtigung der Chromatik, sondern um ihre Mitberechtigung, nicht um eine obligate, sondern um eine fakultative Existenz der Akzidentien.

Choral und Chroma: Diese Devise wird so häufig mißverstanden, als ob es drauf ankäme, dem alten Stamme des Chorals möglichst viel von dem modernen Reis des Chroma aufzupfropfen. Hier die obligate Diatonik – dort die strotzende Chromatik. Hier der „keusche" Atem einer reinen Naturmelodie, dort die schwüle Atmosphäre einer verkünstelten Enharmonik. Hier die geraden Züge einer leitereigenen Liniatur, dort die Irrwege einer gesuchten Fremdharmonik. Oben auf dem glatten Spiegel der Melodie das einzige b fictum – und unten da gähnt es fürchterlich, da wimmelt's von Molchen und buntem Seegetier, Akzidentien genannt.

[1]) Nachdem auch in diesen Blättern die Anschauungen des Verfassers von verschiedenen Seiten abgelehnt und angegriffen worden sind, halten wir es für eine Pflicht der Loyalität und der literarischen Noblesse, dem Herrn Kanonikus Griesbacher Gelegenheit zu gewähren, auf diese Dinge zurückzukommen. Die Frage der Choralbegleitung und was damit zusammenhängt, ist kompliziert und schwierig genug, um eine Erörterung von den verschiedensten Gesichtspunkten aus zu vertragen und – zu fordern. Ernste Geister disputieren nicht des Disputierens halber. Auch nicht aus Eigenwillen. Es kommt darauf an, in gegenseitiger objektiver Aussprache zur Wahrheit und zu klaren Erkenntnissen zu gelangen. Das gilt auch von der katholischen Kirchenmusik. In bezug auf die Choralbegleitung macht sich schon jetzt der Anfang einer Klärung der Anschauungen bemerkbar. Allerdings – erst der Anfang. Aber man muß bedenken, daß auch die Problemstellung noch verhältnismäßig jungen Datums ist – selbst wenn man die Versuche Witts und seiner Zeit in Betracht zieht. Gut Ding will Weile haben. Die Kunst auch. Anmerkung der Schriftleitung.

Digitized by Google

Kontrast als einziges Formprinzip — nein, das ist's nicht, was eine moderne sogenannte „chromatische" Choralbegleitung verfolgen will.
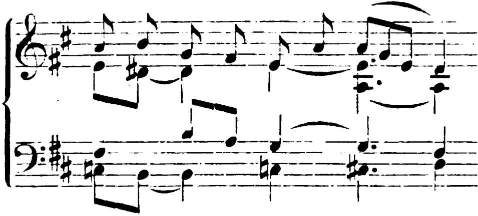
An ein förmliches Aufzwingen des heterogenen Elementes denkt kein Mensch. Chromatik als Selbstzweck schließt sich von selbst aus, auch wenn man freie Kunst walten läßt.

Das Prinzip einer modernen Choralharmonik lautet: Freie Entwicklung aller Mittel, soweit es die Melodie verlangt (latente Harmonie), soweit es die Harmonie verlangt (Modulation, Enharmonik ꝛc. auf Grund einer gesunden harmonischen Architektonik), volle Entfaltung moderner Vollkunst ohne Ausschluß irgend welcher technischer Mittel, volle Klangfreiheit ohne Rücksicht auf die Orthographie — denn sie allein ist's, die Akzidentien zeitigt! — und darum auch Chromatik, wo des Künstlers Empfinden sie verlangt und künstlerische Maßnahmen sie zulassen. Nicht sinnlose Freizügigkeit, nicht Chroma um jeden Preis, sondern künstlerische Freiheit im zielbewußten Aufbau: das ist's, was ich schon in meiner Stilistik verlangte und bis heute festhalten muß.

Die Theorie hat gewisse Gesetze konstruiert und kommt unter Berufung auf die Autorität der Altklassiker, der berufensten Interpreten für die harmonische Behandlung der Kirchentöne zur Sanktionierung der Diësen cis, fis, gis neben dem b fictum unter gewissen Kautelen für ihre Behandlung (altklassische Choralharmonik) oder unter rigoroser Betonung des Einheitsprinzips zum Ausschluß aller Diësen und Alleinberechtigung des b molle (Starrdiatonik).

Die moderne Choralbegleitung läßt sich Zahl und Lage der Akzidentien nicht vorschreiben. Sie folgt unter Verwendung aller harmonischen Mittel, unter Ausnützung aller Errungenschaften einer modernen Tontechnik dem natürlichen Tonempfinden der Zeit. Unbeirrt durch Beckmessers Tabulaturtafel läßt sie frei die Kunst walten und gibt der Melodie, was der Melodie, der Harmonie, was der Harmonie ist.

Eine moderne Choralbegleitung hat es stets gegeben. Immer war es die Harmonie der Zeit, die mit dem liturgischen Gesange ihre Liaison pflegte. So war es zu Obrechts wie zu Palestrinas Zeiten. Unter der Herrschaft des Generalbasses wie der Kadenz. So trieb es Padre Martini. So Vater Ett. So Bach. So Liszt. Und als die Zeit kam, wo man Gesetze gab, starb die moderne Begleitung nicht aus.[1]) Diejenigen, die ihres technischen Unvermögens wegen auf die Benützung eines „Organum comitans" angewiesen sind, zählen zum Troß der „Altpolyphoniker" oder ihrer erbitterten Gegner, der „Starrdiatoniker". Diejenigen aber, die sich als sattelfeste Harmoniker auf ihr eigenes Können, als perfekte Musiker auf ihr eigenes Fühlen verlassen können, die, im Besitze einer nimmer versagenden Volltechnik, auch auf dem steinigen Boden des Chorals kein Ausgleiten zu befürchten haben, sie sind stets die Vertreter einer modernen Choralbegleitung gewesen und treiben zum Verdrusse aller Beckmesser bis heute noch ihr Freigewerbe. Tagtäglich kann man sich davon überzeugen, daß es noch „Barbaren" gibt, die das Pange lingua mit einem



oder ähnlichen „Freiheiten" zu verunstalten wagen, nachdem die Sache so natürlich klingt, nachdem die Akkorde so natürlich sich geben, daß sie einem gewandten Organisten von selbst in die Finger fahren.

Und wer wollte behaupten, daß hier die Melodie zum Schaden käme? Nein, zu ihrem Rechte kommt sie.

Ich habe vor Jahresfrist einer Cäcilienvereinsveranstaltung beigewohnt. Es war auf dem Lande. Kinder — Schulknaben und Schulmädchen im Alter von 8—12 Jahren — sangen tapfer das Choralrequiem und eine große Anzahl Choralmelodien aller Art. Der bewundernswerte Idealist, der neben seinen nicht geringen Berufsarbeiten noch Zeit und Lust hatte, ihnen die nötigen Kenntnisse und Fertigkeiten zu vermitteln, er begleitete sie auf der Orgel, aber weder „starrdiatonisch" noch „altpolyphon", sondern frei und ungezwungen in natürlichem Flusse, mit Harmonien, wie sie eben kamen, mitunter von „kühnster" Art, aber stets mit jener Sicherheit, die nur fertige Technik verleiht und einem Formgefühl, das alles aus einem Gusse zu formen weiß. Meine Neugier nach seiner Tabulatur war eine begreiflich große. Als ich ihn dann nach seinen Grund-

[1]) Das im Artikel „Choral und Chroma" mitgeteilte Homeyersche Fragment ist u. a. ein Beweis dafür.

Digitized by Google

sätzen und Vorbildern befragte, wurde mir zur Antwort: „Ich begleite nach eigenem Rezepte.“ Mußte dabei unwillkürlich an V. Lachner denken, wie er auf Befragen, ob er Wagnerianer oder Mozartianer, so treffend auf echt Münchnerisch antwortete „Auch aner“.

Solche „Auch aner“, die auf eigenen Füßen stehen und nicht immer ängstlich nach der Tabulatur auszuschauen nötig haben, gibt es heutzutage noch. Daß bei ihnen die Harmonie moderne Allüren annimmt – auch in der Choralbegleitung –, ist weder befremdlich noch bedauerlich, es ist die natürlichste Sache von der Welt. Das moderne Tonempfinden macht vor keinem ♯ und ♭ und ♮ Halt, um vorerst bei Beckmesser anzuklopfen. Es frägt nicht nach Zeichen, es lechzt nur nach Klängen. Da gib es nicht eine Doppelwelt von Diatonik und Chromatik, sondern nur eine einzige, einige, in sich verschlossene Welt von Vollharmonie. Und alles, was nach Harmonie verlangt, erhält von beiden Elementen sein vollgerütteltes Maß. Ob fremd, ob leitereigen: die Töne einigen sich in schönem Wechsel zu Harmonien von modernem Wohlklange.

Selbst das schlichte Volkslied, so diatonisch seine Melodie auch sei, es verträgt sein natürliches Chroma. Ja, ein moderner Musiker wird schließlich der „Loreley“ oder dem „Kommt a Vogerl geflogen“, der schalen Kadenzform überdrüssig, durch irgend eine geistreiche Wendung ein modernes Kolorit verleihen. Dabei kann viel mehr Chroma unterlaufen, als man auf den ersten Blick für möglich hielte.

Wie die „Jungen“ empfinden, das erhellt so instruktiv aus einem fliegendem Blättchen, das mir der Zufall auf den Schreibtisch weht. Eine Jugendzeitschrift, die im „Museion“ ihren Abonnenten die Spalten öffnet, „die noch das Gymnasium oder entsprechende Anstalten besuchen“, bringt offenbar aus solch jugendlicher Feder ein schlichtes im Volkston sich bewegendes, im Grunde diatonisches Lied, das in folgendem akkordlichen Aufputz prangt:

und schlum-mern auf dem Baum, auf mond - be-glänz - ten Zwei - gen ruht

Got - tes Frie - dens - traum.
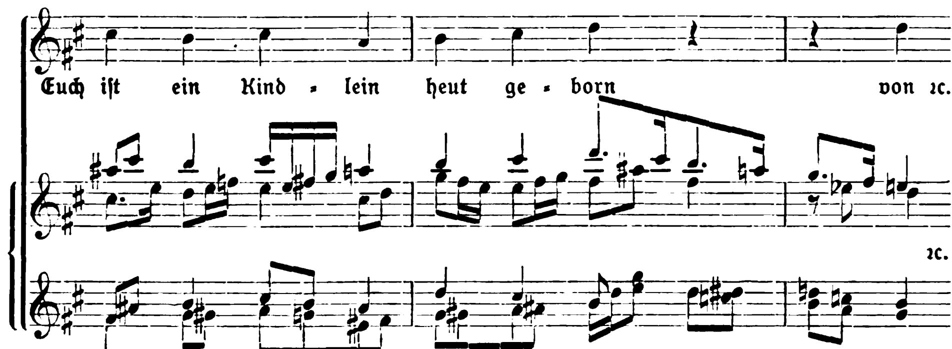
ꝛc.

Ped. pp *Ped.*

Will mich jeder Kritik enthalten. Ob das Lied ein Meisterwerk oder eine Schülerarbeit, ob es das chromatische Kouleur mit Recht oder Unrecht trägt, eines ist sicher: es kündet mir den Zug der Zeit, das Empfinden des Jahrhunderts, das schon die gärende Phantasie des Gymnasiasten zu der pikanten Kontrastierung der beiden Gegensätze anspornt und zur Begleitung eines Volksliedes einen Schwarm von Fremdharmonien entbieten läßt. Wie das Volkslied, so trägt auch das Kirchenlied das moderne Kleid mit Würde. Niemand wird es einem Quadflieg verargen, wenn er im Orgelbuch zum Münsterer Gesangbuch da und dort harmonisch weiter ausgreift (cfr. S. 59, Z. 4), mögen auch harmonisches Chroma und mehr melodische Diatonik scharf aufeinanderstoßen. Choral und Chroma hieß schon Bachs Devise. Und was eine moderne Freiharmonik aus dem protestantischen Choral zu machen weiß, das sieht man z. B. aus Karg-Elerts Kanzone „Vom Himmel hoch“, Op. 82, Nr. 2. Ein Blick in das Meer von Chroma, über das die einzelnen Motive (S. 4, System 3!) wie auch die ganze reindiatonische Liedmelodie
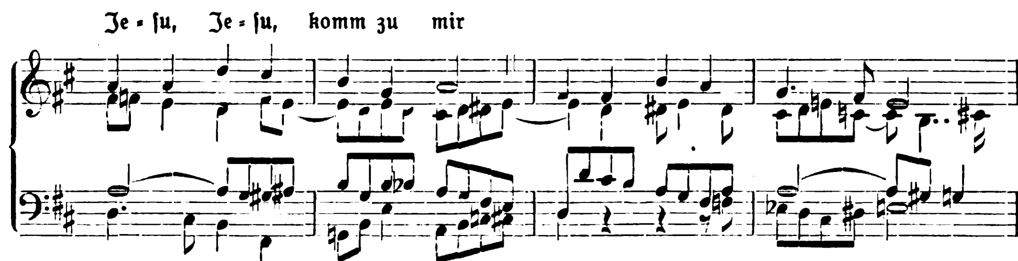
Digitized by Google

vergeistigt hinschwebt und die prächtige Wirkung, die der Meister dabei erzielt, beweisen es, daß die Verbindung der beiden „Gegensätze" nicht einen „blutigen Dilettantismus" bedeutet, sondern ein erstrebenswerter künstlerischer Zielpunkt bleibt. Man höre nur!

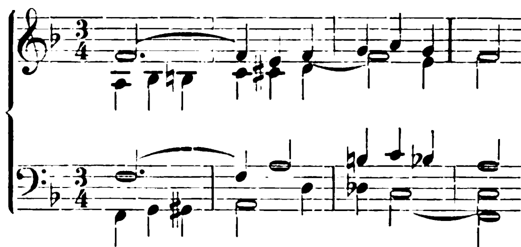


Ist das „blutiger Dilettantismus", „Unkunst", „Nonsens"? Nein, es ist etwas anderes: eine Blüte aus dem Eden moderner Kunst. Diatonische Melodie und schrankenlose Freiharmonik: das ist der Zug der Zeit.

Den gleichen Geist der Moderne atmet Ad. Geßners Op. 11: Fünf Choralbearbeitungen. Eine Probe daraus:



Diese Art einer bewegten und farbenfreudigen Umkleidung einer einfachen, leitereigenen Melodie hat entschieden Ähnlichkeit mit der Travestie, die Springer an dem Volkslied „Kommt a Vogerl" vornimmt. Und doch wird eine unbefangene Kritik, weit entfernt Geßner, den hervorragenden Orgelkomponisten, des „blutigsten Dilettantismus" zu zeihen, das Echte an dem Kabinettstückchen der Choralkunst anerkennen: es ist der moderne Zug der Freiharmonik, die sich in ungezwungener Logik ergeht und ihre Fähigkeiten auch an dem Kirchenliede erprobt, ohne an dem Kontraste zu scheitern. Eines der bekanntesten Beispiele von moderner, chromatisierender Harmonik ist die folgende Fassung zu „Großer Gott":



Überall in deutschen Gauen, wo das „deutsche Te Deum" gesungen wird, kann man diese Begleitung hören. Woher stammt sie? Wer hat sie geschrieben? Es wäre eine undankbare Aufgabe, darnach zu forschen. Es ist die Kunstseele des 20. Jahrhunderts, aus der sie entspringt. Sie mag da wie dort der Laune des Augenblickes, der spontanen Eingebung entspringen. Wo ein gewandter Organist in die Tasten greift, läuft ihm eine derartige Harmonik instinktiv in die Hände: Der Geschmack der Zeit!

Wenn es nicht zu weit führen würde, wäre hier eine Exkursion ins Gebiet der Profanmusik am Platze. Auf wie viele kerndiatonische Melodien würden wir in der Klavier-, in der Gesangs-, Chor- und Opernliteratur stoßen, die ein buntes Gewand von Chromatik und Enharmonik tragen, ohne sich deshalb zur Demimonde zu degradieren! Wie dankbar wäre es, einem Eduard Grieg nach dieser Richtung zu folgen! Oder nur die Schumannschen, die Schubertschen Lieder auf diesen Kontrast zu prüfen. Aber ich will bei der Kirchenmusik bleiben.

Digitized by Google

Es gibt im eigenen Lager genug der Erscheinungen, die bis zur Evidenz dartun, daß Griesbacher mit seiner Choralbegleitung nicht allein steht, daß die neueste Blüte auf dem Boden der liturgischen Musik keine Treibhauspflanze, sondern eine kerngesunde Naturfrucht darstellt als Ausfluß allgemeinen modernen Tonempfindens.

Ehe ich zur eigentlichen Choralbegleitung übergehe, mögen einige Erscheinungen auf dem Gebiete der Vokalmusik besprochen sein.

Da ist kein Geringerer als Perosi, der für seine „Missa pro defunctis“ (Regensburg, Pustet, 1913) nicht bloß Choralmotive verwendet, sondern abgeschlossene Choralpartien für ein gemischtes Quartett harmonisiert. Stil und Stimmung wechseln hiebei außerordentlich häufig und der Ausdruck variiert zwischen Ettscher Weichheit (cfr. S. 3) und dramatischen Akzente (cfr. S. 8). Daß Perosi sein modernes Fühlen nirgends und darum auch hier nicht verleugnet, kennzeichnet die echte Künstlernatur. Er kennt keine Tabulatur, weder die „altklassische“ noch die „modern-diatonische“, sondern schreibt einfach franchement sein:

Sanc - tus, Sanc - tus, Sanc - tus Dó - mi - nus De - us Sá - ba - oth. Ple - ni sunt

coe - li et ter - ra gló - ri - a tu - a. Ho - sán - na in ex - cél - sis.

Man wird wieder einwenden, daß es sich hier um keine „Choralbegleitung“ handelt. Das ist richtig: es ist kein Orgelsatz: aber es ist ein Vokalsatz, wo die Wirkung um so tiefer greift und die Kontraste um so schärfer heraustreten. Ein Instrument würde diese moderne Freiharmonik, die weder palestrinensische noch puristische Spuren an sich trägt, viel harmloser erklingen lassen und die modernen Qualitäten viel leichter verwischen.

Weitere Folgerungen daran zu knüpfen besteht kein Anlaß. Diejenigen, die da sagen: Roma locuta, causa finita, gehen von ganz irrigen Voraussetzungen aus. Denn erstens hat Perosi, wenn auch Mitglied der päpstlichen Choralkommission, noch immer nicht das entscheidende Wort zu sprechen, zweitens ist die Choralbegleitung an und für sich keine causa dogmatica. Sie ist eine rein künstlerische Sache, die dem Geschmacke und tontechnischen Maßnahmen unterliegt. Doch sei mit Genugtuung konstatiert, daß die Verkünder des starrdiatonischen Evangeliums bei Perosi keinen Rückhalt finden.

Eine ganz neuartige Reformerscheinung, die noch viel Staub aufwirbeln dürfte, ist Arn. Höschelers „Missa choralis“, Op. 12 (Böhm in Augsburg). Noch keine Messe hat bisher den Namen „Missa choralis“ so recht eigentlich verdient, auch die Lisztsche nicht. Höschelers Werk baut direkt auf dem Choral auf. Jeder Stein dieses modernen Bauwerkes ist dem Choral entnommen. „Es wurde die zweite Messe des Ordinarium Missae vollständig verwendet. Die Choralmelodien haben den vierstimmigen Satz zu beherrschen und sind bestimmend für den Rhythmus“. So erklärt der Autor selbst. Also nur zwei Elemente, die da walten: Choral und Harmonie.

Die Melodie schöpft nur aus dem Choral; sie schließt jede fremd-melodische Zutat aus. All diese Momente stempeln Höschelers Reformmesse zu einer tatsächlichen Missa choralis. Die Harmonie ist Originalschöpfung und daß sie für Vokalzwecke bestimmt ist, erhöht den Wirkungsgrad. Es wäre nun zu erwarten, daß unter solchen Voraussetzungen nichts zustande käme

Digitized by Google

als eine Starrdiatonik reinster Güte. Und wie schaut das Resultat in Wirklichkeit aus? Eine Probe nur:

Getragen.

mf

Dó-mi-ne De - us, A - gnus De - i, Fi-li-us Pa - - - tris.

Das ist doch wohl moderne Choralharmonik? Oder nicht? Jedenfalls ist von Starrdiatonik keine Spur. Und Palestrinensische Grundsätze reichen nicht zu ihrer Deckung.

Und die Wirkung? Ist das nicht ein prächtiger Fluß in der Harmonie? Mir ist dieser Satz, wie die Messe überhaupt, so ganz aus der Seele geschrieben. Ein feiner Beobachter wird sogar die Entdeckung machen, daß diese Vokalharmonisierung mit meiner Choralbegleitung eine besondere Eigenheit gemein hat, die Springer zur öden „Schablone" degradieren möchte, den fließenden Baß, der sich nicht mit billigen Quint- und Quartsprüngen wie Akkordbrechung begnügt, sondern als gleichwertige Melodie mit den konkurrierenden Stimmen in logischer Kontrapunktik melodisch vollwertige Qualitäten anstrebt.

Man sehe auch noch das Et resurrexit! Welche Blüten treibt da das Chroma in ganz energischer Steigerung des Ausdrucks unter der lichtklaren Oberfläche des choralen, diësisreinen cantus firmus! Ebenso das Amen im Gloria und viele andre Stellen.

Recht instruktiv ist auch das Adoramus u. ff.

pp Murmelnd.

ad-o-rá-mus te, ad-o-rá-mus te, glo-ri-fi-cá - mus te,

glo-ri-fi-cá - - - - mus

Doch ist mit diesen charakteristischen Zügen das eigentliche Wesen dieser „Missa choralis" noch lange nicht gezeichnet. Wer in die Partitur noch weiter eindringt, wer den Weg verfolgt, den die Choralmelodie im Drange der Fortschreitung und Steigerung bis in die verschlungensten Pfade der Transposition nimmt, indem sie die Harmonie immer tiefer ins Labyrinth der Enharmonik hineinlockt, der muß sich gestehen, daß wir Greiths Choralmessen in weiter Ferne zurückgelassen und Fortschritte gemacht haben, von denen man sich damals nicht träumen ließ, als der Konservatismus noch alle Hände voll zu tun hatte, um sich des geringen Anflugs von Chroma zu erwehren, der sich vereinzelnt da und dort, so z. B. in Stehles Missa „Exsultate

Digitized by Google

Deo", Op. 38 zeigte. Und wie kommt es, daß die Erscheinungen einer lebenstrotzenden Chromatik so rasch sich häufen, daß kaum ein Jahr nach Publikation der Griesbacherschen Choral-Credo und trotz des energischen Widerstandes auf konservativer Seite schon wieder ein Gorgonenhaupt sich erhebt, dem Schwerte der Puristen trotzend? Es handelt sich eben nicht um die Sensationslüsternheit eines einzelnen, nicht um den Eigensinn eines Pfuschers, der das Chroma zum Selbstzweck erhebt, sondern um den geheimnisvollen Drang, der die Psyche des 20. Jahrhunderts erfüllt. Vergeblich werden die vermeintlich Orthodoxen dagegen ankämpfen. Stets wird die „Meduse" ihr Haupt wieder erheben. Und je mehr man das „Unkraut" auszurotten vermeint, desto üppiger wird es emporschießen. Es ist eben kein Unkraut, sondern eine Edelfrucht von köstlicher Frische und Schönheit. So war es immer und so wird es bleiben, solange die Kunst voranschreitet und eine fortschrittfeindliche Kritik dafür sorgt, daß sie um so tiefere Wurzeln faßt, je mehr sie bekämpft wird.

Nicht unbesprochen kann hier das prächtige Gegenstück zu Höschelers Choralmesse bleiben: Springers Reformmesse Missa „Resurrexi". Sie ist wie die erstere aus dem Boden des Chorals aufgesprossen. „Es wird der Introitus mit dem typischen Motiv des Choralintroitus der Vatikana eingeleitet und spezifische Choral-Ostermotive finden sich" nach des Autors eigener Erklärung „weiter in den wechselnden Meßgesängen (Introitus, Graduale, Sequenz usw.)". Wer nun die Partitur zur Hand nimmt und den mächtigen Stamm verfolgt, der aus der Wurzel des Chorals aufwächst, der wird finden, daß er sich in ausgesuchte Fremdharmonik verästet, ja, daß das Chroma, das aus diesem rein diatonischen Boden aufsproßt, in schrankenloseste Enharmonik „ausartet". Wahre Orgien dieser Art findet der entsetzte Blick des Puritaners allüberall, auf jeder Seite der Partitur. Man sehe nur, welch bunte Blüten das reindiatonische Introitusthema treibt! Wie die „Dièsen" gleich Schneeflocken durcheinanderwirbeln! Soll man dem Komponisten dies verdenken? Gewiß nicht. Springer ist eben ein Kind seiner Zeit. Er ist Chromatiker durch und durch. Und wo er ohne den Zwang der „Selbstdisziplin" frei und ungehindert sich ausspricht, da kommt das Idiom des 20. Jahrhunderts unzweideutig zum Vorschein. Sein Stil verliert mehr und mehr das Trockene, Gequälte, das dem Resultat theoretischer Spekulation immer anhängt, wie es bei seiner Choralbegleitung der Fall ist.

Springer ist eben auch Choraltheoretiker und kann als solcher das Chroma nur „bedingterweise" zugeben, darf nur eine von gewissen Kautelen abhängige „Dièslizenz" gestatten. Springer rühmt sich eines „absolut sicheren Gefühlsvermögens", das ihn in puncto Choralbegleitung von jedem Irrtume bewahrt. Wie kommt es, daß dieses Gefühlsvermögen eine Missa „Resurrexi" zuläßt, wo die beiden Gegensätze sich geradezu verbrüdern? Setzen wir den Fall, dieser Introitus wäre reine Choralmelodie und die Begleitung rein diatonisch, wäre dann die Verbrüderung mit der Messe gerechtfertigt, wenn man an dem Grundsatze von dem Widerstreben zwischen Choral und Chroma festhält? Wie kann man dann dem Choral zumuten, die chromatische Atmosphäre zu teilen, die dieses Kyrie, dieses Gloria atmet? Was nützt es ihm, daß er selbst den „Respirator" der Diatonik trägt, wenn er in einer Atmosphäre sich bewegt, die für ihn den Pesthauch des Verderbens bedeutet? Daß Springers Empfinden eine Messe zuließ, die von Choralblut trieft und zugleich im Chroma schwelgt, ist der sicherste Beweis dafür, daß von einer exklusiven Gegensätzlichkeit beider absolut nicht die Rede sein kann. Und so ist und bleibt Springers Missa „Resurrexi" ein eklatanter Beweis für die künstlerische Berechtigung einer modernen Choralharmonik.

Ebenso seine zahlreichen Orgelkompositionen, Präludien, Postludien ꝛc., wo Choralthemen in einem Meer von Chroma schwimmen.
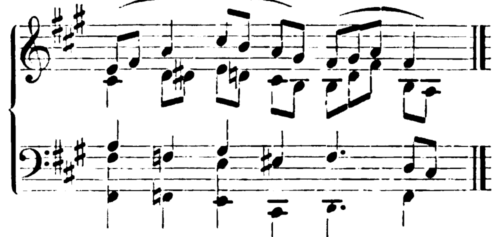
Die Ausrede, daß es sich hier nur um Choralthemen handelt und daß Diatonik nur dem begleiteten Choralgesang ziemen, kann ich wirklich nicht gelten lassen. Wenn der Choral das Chroma haßt, dann kann das verderbliche Gift nicht direkt aus seinen Ästen strömen.

Wenn es einerseits richtig, daß Choral und Chroma sich ausschließen, wenn es andererseits richtig ist, was man Springers Reformmesse zuschreibt und er selbst bestätigt, daß „Choralblut" in ihren Adern fließt, dann sollte dieses die Kraft haben, das Gift auszuscheiden. Sonst gibt es Blutvergiftung – und das Ende wird schlimm sein.

In Springer streiten sich zwei Dinge: Das Tonempfinden des 20. Jahrhunderts und die Theorie, die er in seinem Bildungsgang eingesogen und die mit dem Zwange eiserner „Selbstdisziplin" seine Schaffenskraft hemmt, sobald er die vatikanische Choralmelodie unter seinen Händen fühlt. Ein Kompromiß, wie er es sich denkt – das Kompromiß einer „bedingten" Chromatik,

Digitized by Google
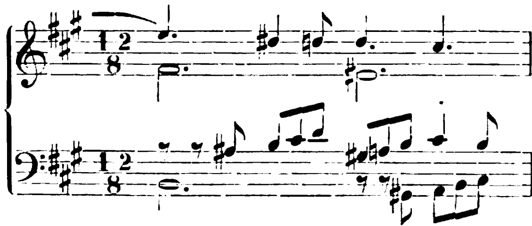
von einer goldenen Mitte zwischen „theoretischer Strenge" und „praktischer Milde", ist ein so vager, dehnbarer Begriff, daß man keine Grenzen festsetzen kann. Seine eigentliche Choralbegleitungspraxis schwankt denn auch wie Schilf hin und her. Zuerst war sie reindiatonisch. Und es ist sehr schade, daß gerade diesem Stadium seine Hauptarbeit, die in A. Coppenraths Verlag in Regensburg erschienene Orgelbegleitung zum Graduale Romanum, angehört. Dann kam 1910 der Artikel in „Gregorianische Rundschau" mit Beispielen, die der allermodernsten Choralbegleitung so gleich sehen, wie ein Ei dem anderen. Ein Fragment wie



strotzt doch von Kühnheiten und klingt dabei so kernig und natürlich, daß man sich freuen muß über die lebensfrische Chromatik, die einem Quell gleich aus dem Felsen des Chorals hervorsprudelt.

Schade, daß wir nur wenig Proben einer derartig freien Springerschen Choralbegleitung besitzen — ich möchte sehen, wie weit sich des Künstlers Phantasie noch verstiege, wenn die hier geltenden Grundsätze in die Praxis übergingen. Schade, daß der Lichtschein, der hier aufblitzt, wieder im Erlöschen ist: denn heute tritt Springer seinen Rückzug an von der „Außenlinie", die er damals zu beschreiten suchte.

Eines ist dabei sicher und gewiß: Auch in Springer lebt der Drang der Zeit, der die Choralmelodie mit der Harmonie des 20. Jahrhunderts zu einem stimmungsvollen Ganzen zu vereinigen sucht und fühlte er nicht das Damoklesschwert puristischer Kritik über seinem Haupte oder sagen wir lieber: den Zwiespalt mit seiner Theorie im Herzen, sein Lieblingsideal Choral und Wagner würde noch freiere Züge annehmen, als die bis heute vorhandenen Kompromißbeispiele aufweisen. Wenn er sich irgendwie gedeckt fühlt und daran denkt, „die musikalische Sprache Gregors des Großen in unsere moderne Muttersprache zu übersetzen", so hagelt es Dïësen um eine wohl nicht ganz vatikanische, aber doch choralblütige Melodie, wie den Introitus seiner genannten Reformmesse. Dort birgt ein einziger Takt ausgerechnet sieben Akzidentien:



Springer sagt, so etwas wäre moderne Diatonik. Dann ist auch meine Begleitung nichts anderes. Immerhin ist es besser, das Kind beim Namen zu nennen. Erscheinungen dieser Art fallen unter den Begriff „Chromatik" und Springers neueste Choralbegleitung mit „Dïësislizenz" und „bedingtem Chroma", basiert weder auf altklassischer noch reindiatonischer Basis, sie ist **modern**, wie sein ganzes künstlerisches Wesen.

(Fortsetzung folgt.)

Vereins-Chronik.

1. Die diesjährige Generalversammlung des Allgemeinen Cäcilienvereins wird vom 13.—15. Oktober in **Trier** tagen. Sie beginnt Dienstag, den 13. Oktober, abends 6 Uhr mit einer Andacht in der hohen Domkirche; daran schließt sich die Begrüßungsversammlung. Für Mittwoch, den 14. Oktober, und Donnerstag, den 15. Oktober, sind feierliche Gottesdienste mit kirchenmusikalischen Aufführungen, eine öffentliche Festversammlung, beratende Versammlungen, Konferenzen des Vorstandes usw. vorgesehen. Das ausführlichere Programm wird in der Augustnummer veröffentlicht werden.

Die Tüchtigkeit und der Eifer unserer Trierer Freunde, zumal des Trierer Domchores und seines vortrefflichen Domkapellmeisters, H. H. Diözesanpräses Stockhausen, bürgen für ein gutes Gelingen der für unseren Verein so wichtigen Veranstaltung.

Wir bitten die Verbandsgenossen, sich recht zahlreich an dieser Generalversammlung beteiligen zu wollen.

Paderborn, im Juli 1914. Prof. Dr. H. Müller, Generalpräses.

Digitized by Google

2. Der **Diözesan-Cäcilienverein des Bistums Rottenburg** lädt mit Genehmigung und wärmster Empfehlung des hochwürdigsten Herrn Bischofes und des Ordinariates die Diözesangeistlichkeit zu einer Tagung auf den 20. und 21. Juli 1914 nach **Tübingen** ein. Das Programm dieser Tagung sieht folgende Veranstaltungen vor: Am Vorabend, Sonntag den 19. Juli: Begrüßung der Gäste abends 8 Uhr im Saal des katholischen Vereinshauses zum „René" mit Gesangs- und Orchestervorträgen der Herren Konviktoren. Erster Tag, 20. Juli: Vormittags 8¼ Uhr: Gregorianisches Hochamt. Missa votiva solemnis de S. Martino, Patrono Dioecesis. Ordinarium Missae X. Credo I. 9¼ Uhr Vortrag: 1. Von Professor Dr. Volbach: Wesen und Bedeutung des Gregorianischen Gesangs in der Liturgie; 2. von H. H. P. Prior Dominikus Johner aus Beuron: Choral und modernes Musikempfinden (mit illustrierenden Gesangsvorträgen einiger Herren Konviktoren). Nachmittags 2¼ Uhr: Vesper de Ss. Sacramento. 4½ Uhr: Vortrag von H. H. P. Prior: Erklärung der Meßgesänge vom Fest der Unbefleckten Empfängnis Mariä, die am folgenden Tag im Hochamt zum Vortrag kommen. Zweiter Tag, 21. Juli vormittags 8¼ Uhr: Gregorianisches Hochamt: Missa votiva solemnis de Immaculata Conc. B. M. V. Ordinarium Missae VIII, Credo III. 9¼ Uhr: Vortrag: 1. Von Professor Dr. A. Koch über die Bedeutung der Musik für den Gottesdienst; 2. von cand. theol. Traa über die deutschen Choral-Handschriften in ihrem Verhältnis zur Editio Vaticana; 3. von H. H. Pfarrer Keilbach über die Gesänge des Priesters am Altar. Nachmittags 2¼ Uhr: Vesper de Immaculata Conc. B. M. V. 3½ Uhr: Vortrag von Professor Volbach über die Frage: Was tut uns not? — mit daran sich schließender Diskussion. Die Vorträge finden im K. Wilhelmsstift (großer Hörsaal) statt.

Die Mitglieder des Allgemeinen Cäcilienvereins werden mit größter Freude von diesem Entschluß unserer Württemberger Freunde Kenntnis nehmen. Sie wünschen der Tagung das beste Gedeihen und erhoffen von ihr einen sehr segensreichen Einfluß auf die Entwicklung der katholischen Kirchenmusik im Rottenburger Bistum und weit darüber hinaus.

3. Bericht über den Diözesan-Cäcilienverein des Bistums **Basel** pro 1913.

I. Wir beginnen unsern diesmaligen Bericht mit dem Ausdruck herzlichsten Dankes dafür, daß unser Hochwürdigster Bischof Dr. Jakobus Stammler, dieser hohe Gönner und Förderer der musica sacra, unterm 31. Mai 1913 die bisherige zu Recht bestehende Verordnung über Kirchenmusik für das Bistum Basel in revidierter Form veröffentlicht und sie neuerdings als allgemein verbindlich erklärt hat. Erstmals war die kirchenmusikalische Agenda für unser Bistum erschienen den 20. August 1891, erlassen vom Hochw. Bischof Leonhard Haas sel. Im Jahre 1896 fand sie Aufnahme in den Appendix der damals neu aufgestellten Diözesanstatuten und wurde 1901 neu aufgelegt. In der nunmehrigen revidierten Ausgabe sind die seither getroffenen kirchlichen Verordnungen und Entscheidungen berücksichtigt, eine vollständige Übereinstimmung mit dem Diözesan-Ritual hergestellt, wie auch mehrfache Verbesserungen und Ergänzungen angebracht. Der Hochwürdigste Bischof schließt seinen Einführungserlaß mit den schönen, eindringlichen Worten: „Wir ersuchen namentlich die hochwürdige Geistlichkeit, für die treue Ausführung der gegebenen Weisungen Sorge zu tragen und darüber zu wachen, daß den Organisten und Chordirektoren, welche den kirchlichen Vorschriften gemäß vorgehen, keinerlei Schwierigkeiten gemacht werden. Wir glauben durch diesen Erlaß die so wünschenswerte Einheit in Liturgie und Disziplin in unserem Bistum, das aus Teilen dreier verschiedener Diözesen besteht, angebahnt zu haben. Möge Gottes Segen auf dem Werke ruhen!"

II. Gesamtproduktionen wurden folgende gehalten: a) Kreis-Cäcilienverein Willisau-Entlebuch, Kanton Luzern, Sonntag, den 20. April, in Schüpfheim. Nachmittagsaufführung mit Predigt und Segensandacht (vgl. „Chorwächter" 1913, S. 41 und 46 f.). b) Dekanats-Cäcilienverein Baselland, Pfingstmontag, den 12. Mai, in der Domkirche zu Arlesheim. Hochamt mit Predigt und Nachmittagsaufführung („Chorwächter" S. 69 f.). c) Kantonaler Cäcilienverein Zug, Pfingstmontag, 12. Mai, in Baar. Hochamt mit Predigt („Chorwächter" S. 71). d) Cäcilienverein des Bezirks Laufen, Kanton Bern, Sonntag, den 18. Mai, in Brislach. Nachmittagsaufführung mit Predigt, Mai- und Segensandacht. e) Bezirks-Cäcilienverein Solothurn-Lebern-Kriegstetten, Sonntag, den 12. Oktober, in der Kathedrale zu Solothurn. Nachmittagsaufführung mit Predigt u. Segensandacht („Chorwächter" S. 146).

III. Organistenkurs. Der Aargauische römisch-katholische Organistenverband hielt in der römisch-katholischen Kirche in Brugg einen Organistenkurs ab, welcher am 13. August begann und von Herrn Musikdirektor C. Goedtler aus Basel geleitet wurde. Zum Abschluß des Kurses fand in der Brugger Kirche den 26. Oktober eine öffentliche Aufführung statt (vgl. „Chorwächter" 1913, S. 118 und 130).

IV. Einzelberichte. 1. Römisch-katholischer Kirchenchor der Stadt Bern. Choral: Wechselgesänge; Vespern; Gradualien und Offertorien. — Loretomesse von V. Goller mit Orchester und Orgel. — Dixit Maria von J. L. Haßler. — „Transeamus usque Bethlehem" für Weihnachten, Sopran, Alt und Baß mit Orchester und Orgel von Schnabel. — Volksgesang aus dem Diözesan-Gesangbuch. — Chorbestand: Total 78 Mitglieder. — Zeitschriften: Chorwächter und Cäcilienvereinsorgan. — Der Verein beteiligte sich Ende Januar an der Jahresfeier des Katholikenvereins, ferner am goldenen Priesterjubiläum des Hochw. Herrn Bischofs Dr. Jakobus Stammler, an der Konstantinfeier, jeweilen im großen Kasinosaale. — Mit großer Freude erinnern wir an den prächtigen Ausflug anfangs Mai nach Solothurn, wo unser Chor die Ehre hatte, beim Hochamt in der St. Urs-Kathedrale die fünfstimmige Missa solemnis von J. C. Sychra aufzuführen, welche allem Anschein nach einen guten Eindruck gemacht hat. (Die Aufführung dieser fein

Digitized by Google

ausgearbeiteten, höchst eindrucksvollen Messe war eine sehr gediegene und stellte dem Chordirektor das allerbeste Zeugnis aus. A. W. Berichterstatter: Julius Stössel, Chordirektor.

2. Cäcilienverein Klein-Basel (St. Klarakirche). Haller, Missa „Sancta Maria“, 6st. und Requiem Op. 81, 5st. H. Wiltberger, Heinrichsmesse für Alt, Tenor, Bariton und Baß. Gruber, Aloysiusmesse. A. Faist, Messe in F mit Orchester. — Graduale: Dom. XXIII p. Pent. von K. Schell. Offertorien: Epiphanie von Haemel; IV. Fastensonntag (Männerchor) von Ett; Palmsonntag von Witt; Weißer Sonntag (Männerchor) von Haller; Dom. XXIII p. Pent. von Witt. Introitus und Kommunio auf den XXIII. Sonntag p. Pent. von K. Schell. — Sakramentshymnen für Männerchor von A. Wiltberger, Op. 64. — Zwei deutsche Kommuniongesänge von A. Faist. — Chorbestand: Sopran 19, Alt 10, Tenor 9, Baß 13. — Proben: regelmäßig eine für Ober- und eine für Unterstimmen, eine Gesamtprobe pro Woche. — Zeitschriften: Chorwächter, Cäcilienvereinsorgan, Musica sacra, Musica divina. Berichterstatter: Karl Schell, Chordirektor u. Organist.

3. Gesangchor der Marienkirche Basel. Choral: Die Wechselgesänge der Sonn- und Feiertage; Missa in Dom. Adventus et Quadragesimae; zwei Choral-Credo; Choral-Vespern. — Figuralgesang. Neu einstudiert: F. Koenen, Missa in hon. Ss. Trium Regum; J. Rheinberger, Missa in G-dur, Op. 151; M. Brosig, Missa in F-moll und F-dur. Ferner Messen von V. Goller, M. Filke, Joh. Meuerer, J. B. Singenberger, Aug. Weirich, Jos. Schütky, P. H. Thielen. Im ganzen wurden im Jahre 53mal Messen gesungen a cappella, mit Orgel und mit Orchester. — Vespern von J. B. Molitor und J. W. Alt. — Offertorien: Dr. Ed. Stehle, Domine Deus, Laetentur coeli; Jos. Gruber, Terra tremuit mit Orchester; M. Haller, Benedictus sit; J. Förster, Quem vidistis mit Orchester. — Regina coeli von Joh. Diebold. — Deutsche Gesänge: F. J. Breitenbach, a) Wohlauf, du edles Blut, b) Jesus ruft dir, o Sünder mein; Predigtlieder Nr. 1 und 2 von V. Goller; Marienlieder: Neu: F. X. Engelhart, a) Maria hilf, Sopransolo, 6st. Chor mit Orgel, b) Der Engel des Herrn, Sopran- und Altsolo, 4st. Chor mit Orgel; c) Zur Ehre Mariens a cappella 4st. — Segensgesänge: Neu: E. Dörr, O salutaris, 6st.; Mozart, Ave verum; Dr. J. Faist, Tantum ergo Nr. 1 und 3 mit Orchester. — Chorbestand: 29 Soprane, 19 Alte, 11 Tenöre, 21 Bässe, total 80. — Wöchentlich zwei Spezial- und eine Hauptprobe. — Zeitschriften: Chorwächter und Cäcilienvereinsorgan. — Im Monat Januar wurde für die verstorbenen Vereinsangehörigen ein Requiem abgehalten. An sechs der fleißigsten Mitglieder (drei Damen und drei Herren) konnten auch dieses Jahr wieder Prämien verabfolgt werden. Berichterstatter: Ernst Dörr, Chordirektor.

4. Kirchengesangchor St. Joseph, Basel (Männerchor). Choral: Wechselgesänge, Advent- und Fastenmesse, Requiem, Vespern. Figuralgesang: Messen von Filke, Rheinberger, Bossi, Witt, Mitterer, Haller, Gounod, Schweitzer, Deschermeier, Förster, mit und ohne Begleitung. Requiem, 2st. von Haller. Falsibordoni von Viadana, Meyer. Terra tremuit, Haec dies von Zangl; Offertorien wurden an allen Festtagen vierstimmig gesungen. Salve Regina von Rheinberger und Greith. Marienlieder von Lobmiller, Br. Stein, Jos. Stein rc. Deutscher Volksgesang: Die Messen nach dem Gesangbuch, ebenso die Lieder bei den verschiedenen Andachten. — Segensgesänge von Filke, Dörr, Stein, Gruber, Zoller, Domine salvum me fac für acht Stimmen von Schütky. — Chorbestand: I. Tenor 12, II. Tenor 12, I. Baß 11, II. Baß 15, im ganzen 50. — Wöchentlich drei Proben, im ganzen 144. — Zeitschriften: Chorwächter, Allg. Vereinsorgan, Musica sacra. — Das Vereinsjahr war ein sehr reges. Der Besuch der Proben im allgemeinen gut. Im September erhielten wir endlich unsere Glocken, wobei wir mit dem Marienverein und den Sängerinnen der Industria zusammen die „Glocke“ von Romberg aufführten. Am 22. Februar hatten wir unser Konzert, das ungemein gut besucht war, auch von der Kritik sehr beifällig aufgenommen wurde.
Berichterstatter: C. Goedtler, Chordirektor und Organist.

5. Bezirks-Cäcilienverein Baden. Von 15 dem Verbande angehörenden Chören haben 14 einen Bericht eingesandt. Aus diesen Berichten ergibt sich folgendes Bild: An den meisten Orten werden die Wechselgesänge aufgeführt, teilweise choraliter oder mit Rezitation, an Festtagen wohl überall. Bezüglich Messen wurde das Vorhandene fleißig repetiert und manche neue Messe einstudiert, in Baden und Mellingen mit Orchester. Aus dem Diözesangesangbuch werden nach und nach immer mehr Lieder entnommen und erweist sich das Büchlein als wichtiger Faktor für den Gottesdienst und die Hebung des Volksgesanges. — Die Anzahl der Vereinsmitglieder beträgt in den einzelnen Chören durchschnittlich zwanzig. Proben werden meistens sechzig bis achtzig gehalten, was als Zeichen eines regen Eifers gedeutet werden kann. — Der „Chorwächter“ wird mit drei Ausnahmen überall gehalten. — Im Berichtsjahre fand kein Vereinsfest statt; dagegen hat der Kirchenchor Baden bei Anlaß des 25jährigen Jubiläums seines Dirigenten Herrn Bürli das Requiem von Verdi am Palmsonntag aufgeführt resp. seit Ende 1913 einstudiert. — Die Delegiertenversammlung fand statt den 1. September. Berichterstatter: X. Seiler, Pfarrer, Präsident.

6. Cäcilienverein des Kantons Luzern. Den Statuten gemäß unterblieb im Jahre 1913 die Abhaltung einer ordentlichen Abgeordnetenversammlung. Nach § 11 wäre es in der Befugnis der vier Kreisvorstände gewesen, im abgelaufenen Jahre Kreis-Delegiertenversammlungen zu veranstalten. Leider wurde eine solche in keinem der vier Kreise abgehalten. Es ist bestimmt zu erwarten, daß die Kreisvereine nun im Herbste 1914 das Versäumte nachholen werden, um so mehr, weil die erste Amtsdauer der Kreisvorstände, 1909—1913, abgelaufen ist und daher die Wahlgeschäfte wieder erledigt werden müssen. — Der kantonale Vereinsvorstand ist im Jahre 1913 keineswegs müßig geblieben; er hielt zwei Sitzungen und erließ drei Rundschreiben an die Chöre des Kantons. Die Einrichtung eines Depots empfehlenswerter

Digitized by Google

Kirchenmusikalien wurde einläßlich vorberaten und mit den nötigen Vorarbeiten begonnen. Im Herbst 1913 wurde an sämtliche Organisten und Chordirektoren ein Fragebogen über die Besoldungs- und Dienstverhältnisse erlassen. Über das Ergebnis dieser Umfrage werden wir im Berichte pro 1914 Näheres mitteilen können. — Dem II. Kreisvereine (Sursee) fiel im Jahre 1913 die Besorgung der Kirchenmusik bei der Schlachtfeier von Sempach, 7. Juli, zu. Unter der Direktion des Unterzeichneten sangen die Chöre von Buttisholz, Ettiswil und Großwangen die Messe Op. 6 von C. Hegmann, das „Ave Maria" von Mitterer, Veni Creator, Proprien und Credo choraliter. — Die XVI. kantonale Vereinsproduktion hatte der IV. Kreisverein, Willisau-Entlebuch, durchzuführen. Diese Produktion fand statt den 20. April in Schüpfheim. Es beteiligten sich dabei die Chöre: Flühli, Zell, Menznau, Hergiswil, Marbach, Wolhusen, Escholzmatt, Ruswil, Entlebuch, Schüpfheim, gesamt 335 Sänger. Unter Leitung des Vereinsdirektors Herrn Lehrer Waldisperg sang der Gesamtchor: Kyrie, Gloria, Sanctus aus der Missa in hon. S. Vincentii Ferrerii, Op. 7 von V. Goller, sodann aus dem Diözesangesangbuch Nr. 59, 20, 76, 80, 115. Das Orgelspiel besorgte in vortrefflicher Weise Herr Lehrer Schaffhauser in Root. Eine Kritik der Vorträge verfaßte H. H. Stiftskaplan Frei, Luzern; das gehaltvolle Kanzelwort hielt der Kreispräsident H. H. Pfarrer Lohri, Marbach. Dank der in allen Teilen vorbildlichen Vorbereitung nahm die Produktion einen vorzüglichen Verlauf. — Bestand des Verbandes am 31. Dezember 1913: 62 Chöre mit 1413 Mitgliedern. — Vorstand pro 1914—1917: Präsident: Joseph Frei, Sursee; Vizepräsident: H. H. Vikar Dr. R. Kopp, Luzern; Aktuar: Hr. Lehrer Fr. Jenny, Großwangen; Kassier: Hr. Lehrer F. X. Großmann, Horw; dazu noch die vier im Jahre 1914 neu zu wählenden Kreispräsidenten.

Berichterstatter: Joseph Frei, Musikdirektor, Präses.

7. Bezirks-Cäcilienverein Olten-Gösgen, Kanton Solothurn. Die Tätigkeit unseres Vereines beschränkte sich im abgelaufenen Berichtsjahr auf die Arbeit der einzelnen Chöre nach eigener Initiative. Nach der Kraftanstrengung auf die Gesamtaufführung in Olten vom Jahre 1912 mußte den Chören unbedingt einige Zeit zum Ausschnaufen gelassen werden. Trotzdem ist in den Chören teilweise recht wacker gearbeitet worden. Ein ganz besonderer Kranz gebührt in dieser Hinsicht unserem Benjamin im Bunde, dem neugegründeten Kirchenchor von Stüßlingen. Was dieser Chor in einem halben Jahre einstudiert hat, verdient höchste Anerkennung und alles Lob. — Aus den eingezogenen Berichten ergibt sich folgendes Bild: Der Cäcilienverein Olten-Gösgen zählt 15 Verbandschöre mit 508 Sängerinnen und Sängern; Bericht haben zwölf Chöre erstattet. Neu einstudiert wurden 16 Messen, 17 Offertorien, 14 deutsche Chorgesänge, 18 Motetten, Segensgesänge 2c. Laut Berichten wird in allen Chören der deutsche Volksgesang mit erfreulichem Eifer gepflegt. Berichterstatter: Otto Flury, Pfarrer, Präses.

8. Cäcilienverein des Kantons Zug. 1. Cham-Hüneberg. Choral: Wechselgesänge, Requiem, Ämter an Werktagen, Vespern. Messen: Rihovsky, Missa Loret.; Brosig, 11. Messe mit Orchester; Gounod, 3. Messe mit Orchester. Requiem von Leitner und Thaller mit Orchester. Offertorien von Goller und Mitterer. Deutsche Gesänge aus dem Gesangbuch für die Diözese Basel und vierstimmige Stationslieder von Goller. Popule meus von Alb. Lipp, Op. 21. Mitglieder 46. Proben wöchentlich zweimal. Zeitschriften: Chorwächter und allg. Vereinsorgan. — 2. Menzingen. Choral: Wechselgesänge. Messen: Löhle, Op. 11; Stein Bruno, Op. 43; Hohnerlein Max, Op. 24; Jaspers C., Op. 7; Rihovsky, Op. 33; Deschermeier, Op. 64. Requiem: Deschermeier J., Op. 36; Gruber J., Op. 145a; Renner J., Op. 35; Schildknecht J., Op. 28. Offertorien von Schiffels Op. 10a und Edenhofer, Offertorien für die Festtage. Lieder aus dem Diözesangesangbuch. Mitglieder 35. Proben wöchentlich mindestens einmal. Zeitschrift: Chorwächter. — 3. Neuheim. Choral: Wechselgesänge. Messen: Rihovsky, Missa Loret.; Lipp Alb., Op. 60. Requiem von Brunner Ed., Op. 3. Offertorien aus der Sammlung von Tresch. Lieder aus dem Diözesangesangbuch. Mitglieder 12. Proben wöchentlich zweimal. Zeitschrift: Chorwächter. — 4. Oberägeri. Choral: Wechselgesänge. Messen: Rihovsky, Missa Loret.; Thele, Op. 50. Gesänge zur Verehrung des göttlichen Herzens. Mitglieder 25. Proben wöchentlich zweimal. Zeitschrift: Chorwächter. — 5. Risch. Choral: Wechselgesänge. Offertorien aus dem Motettenbuch von Stehle. Herz-Jesu- und Muttergottes-Lieder von P. Theodosius. Mitglieder 15. Proben wöchentlich einmal. Zeitschrift: Chorwächter. — 6. Steinhausen. Choral: Wechselgesänge. Messen: Rihovsky, Missa Loret.; J. Schweitzer, Missa in C, Op. 11; M. Bauer, Op. 6, Missa in hon. Ss. Cordis Jesu. Offertorien von Goller, Op. 23. O Deus von Gaugler. Lauretanische Litanei von Deschermeier, Op. 13. „Ehre sei Gott" von Thielen. „Komm, Heiliger Geist" von Th. Nußbaumer. Mitglieder 17. Proben wöchentlich einmal. Zeitschrift: Chorwächter. — 7. Unterägeri. Choral: Wechselgesänge. Messen: M. Brosig, Missa in F; K. Kempter, Missa in D; Donat Müller, Pastoralmesse; Rud. Bibl, Missa in C (Orchester). Requiem von C. Ett (Orchester). Vespern von Molitor. Tui sunt coeli von M. Filke; O salutaris von Gounod; Ecce sacerdos von R. Wagner; Ave Maria von Zangl. Lieder aus dem Psälterlein. Mitglieder 30. Proben wöchentlich einmal. — 8. Walchwil. Choral: Wechselgesänge und Missa solemnis. Messen: Griesbacher, Missa stella maris; Rihovsky, Missa Loret.; Goller, Aloysiusmesse; G. M. Alt, Missa in hon. Ss. Sacr. Requiem von Schildknecht. Offertorien: Sammlung von Edenhofer; Intonuit von Goller. Lieder aus dem Diözesangesangbuch. Chorgesang: aus P. Basil Breitenbach Sammlung geistlicher Lieder. Zwei Pange lingua von Schöpf. Mitglieder 20. Proben wöchentlich einmal. Zeitschrift: Chorwächter. 9. Zug. Choral: Wechselgesänge. Messen: Dousa, Missa solemnis, Op. 10, für Orchester; C. M. Weber, Messe in Es, mit Orchester; Rihovsky, Missa Loret.; Witt, Missa in hon. S. Franc. Xav. Intonuit von Goller. Mitglieder 65. Proben wöchentlich einmal.

Digitized by Google

Zeitschriften: Chorwächter und allg. Vereinsorgan. — 10. Baar. Choral: Wechselgesänge. Messen: Rihovsky, Missa Loret.; Gruber, Kassiansmesse. Requiem von Gruber in G-moll. Vesper von Mitterer. Offertorien von Mitterer. Deutsche Marienlieder von Haller und Zangl. Mitglieder 30. Proben wöchentlich ein- bis zweimal. Zeitschrift: Chorwächter. — An der 23. Generalversammlung (vgl. oben IIc) wurde im Hochamt vom Gesamtchor die St. Loreto-Messe von Rihovsky gesungen.

Berichterstatter: Karl Bütler, Rektor, Präses.

9. Cäcilienverein Baselland. Die Berichte für 1913 sind nach und nach von zehn Sektionen eingegangen. Die meisten Chöre haben zur Aufführung in Arlesheim die Messe von Meuerer „in hon. St. Crucis" einstudiert. Daneben kamen Singenberger „S. Angelorum", Thomas Maas und M. Horn mit Männerchormessen zu Ehren, Hohnerlein mit Missa S. Anna und Zangl Sonntagsmesse in C. — Vesper wurde diejenige von Mitterer neu gelernt, drei Vespern von Griesbacher und ein Falsibordoni von Meyer. Vierstimmige Gradualien beliebten eine Reihe von Fashauer, Stehle, Greith, Mitterer. — An deutschem Gesang haben die einzelnen Chöre nach Bedürfnis ihr möglichstes geleistet. — Die Stärke der Sektionen ist sich ziemlich gleich geblieben; sie bewegt sich zwischen 20—40 Mitgliedern. — Leider halten zwei Sektionen keine Zeitschrift, sonst wäre von dieser Seite nicht die Anregung gemacht worden, den Auszug der Einzelberichte zu veröffentlichen. Voilà! — Über die Gesamtproduktion in Arlesheim (vgl. oben IIb) ist seinerzeit referiert worden. Dasselbe nahm in jeder Beziehung einen flotten Verlauf und hat der Cäcilienvereinssache wieder einigen Impuls verliehen. Berichterstatter: Hermann Pöll, Pfarrer, Präses.

10. Bezirks-Cäcilienverein Solothurn-Lebern-Kriegstetten. Im Berichtsjahre ist zunächst die Sonntag, den 12. Oktober, in der Domkirche zu Solothurn, im Beisein Sr. Gnaden Bischof Dr. Jakobus Stammler, abgehaltene Gesamtaufführung zu verzeichnen. Sie beschränkte sich auf den Nachmittag, bot in den Chor- und Einzelgesängen durchweg Gutes und Hervorragendes und hatte nur den einen Mangel, daß zwei Chöre des Verbandes sich fernhielten, ohne eigentlich zwingende Gründe dafür zu haben. Programm der Aufführung: Missa „Mater admirabilis" Op. 86 von P. Griesbacher, komplett; Maiengrüße von J. Frei; Pange lingua und Tantum ergo von V. Goller, Op. 5, Nr. 9; „Dem Herzen Jesu singe" aus dem Diözesangesangbuch, als Chorgesänge. Die Orgel sowohl zur Begleitung als zu Vor- und Nachspiel war den tüchtigen Händen des Herrn Frölicher in Solothurn anvertraut, die Gesamtdirektion Herrn Domchordirektor Al. Kamber. Einzelgesänge: Ave Maria von Tresch; O cor, amoris victima von Piel; Beata es von Diebold; Domine, Deus salutis von Griesbacher; Gloria aus Missa solemnis; „Asperges me", 5st. von Diebold; Super flumina Babylonis von Aiblinger. H. H. Domkaplan Enzmann hielt eine nach Inhalt und Form vorzügliche Ansprache, welcher ein vom Domchor trefflich gesungenes Veni Creator voranging. — Aus den Einzelberichten, deren im ganzen leider nur fünf eingingen, geht hervor, daß auch sonst noch Novitäten einstudiert wurden, so vom Domchor: Missa de Ss. Apostolis, Op. 35B von Mitterer; Missa Op. 12 von Witt; dazu zwei Gradualien von A. Walther und Ign. Mitterer; 15 Offertorien von Witt, Goller, Mitterer etc.; Motetten von Haller, Mitterer, Bischoff, Witt, Singenberger. Vom Chor Oberdorf: Missa solemnis, Op. 87 von M. Filke; Tantum ergo aus der Sammlung von V. Goller. Vom Chor Deitingen: verschiedene Weihnachts-, Fronleichnams- und Marienlieder; ähnlich vom Chor Subingen. Die beiden letzten Chöre hatten wegen starken Stimmenwechsels viel Zeit auf das Wiederauffrischen schon früher einstudierter Messen von Witt, Stehle, Mitterer etc. zu verwenden. Vom Chor Kriegstetten: Missa „In excelsis Deo" von J. Gruber. Offertorium in Sabbato IV Temp. von Griesbacher. Muttergottes-lieder Op. 78 von J. Deschermeier; Weihnachtslied von M. Welker; O du fröhliche, ein Neujahrslied von W. Tschirch. Pange lingua von Goller; Tantum ergo von Löhle. Mitgliederzahl 53. Proben zweimal in der Woche. Zeitschrift: Chorwächter. Der Weitläufigkeit der Pfarrei (acht Ortschaften) wegen regelmäßiger Probenbesuch erschwert. — Der Choral findet eine liebevolle Pflege besonders vom Domchor: Introitus und Communio während des ganzen Jahres, die Sequenzen von Ostern und Pfingsten und die Gesänge bei der Palmenweihe und Prozession am Palmsonntag; auch von den andern Chören in Te Deum, öftern Choral-Credos und in den Choralämtern der Advent- und Fastenzeit. Dem deutschen Kirchenlied im Volksgesang leistete das neue Diözesangesangbuch bedeutenden Vorschub. — Die Delegiertenversammlung im Winter hörte ein einläßliches, seither im Druck erschienenes Referat des Berichterstatters über Dr. Fr. Witt an, zur angemessenen Feier seines 25jährigen Todestages.

Berichterstatter: A. Haberthür, Pfarrer, Präses.

11. Cäcilienverein Sis- und Frickgau. Im Berichtsjahre wurden nicht viele Novitäten einstudiert, da die Vorbereitung auf weltliche und kirchliche Gesangfeste die Zeit in Anspruch nahm. — Der Choralgesang wird wenig gepflegt. Die Schwierigkeit der Begleitung schreckt die meisten Organisten ab. Die Vespern werden zum Teil choraliter, zum Teil im Falsobordonestil gesungen. — An Messen wurden neu einstudiert von: Rheinberger, Op. 15 (Rheinfelden und zum Teil Eiljen), Dietrich, Engel, Goller, Schweitzer, Gruber. Diebold (Op. 62, Alleluja). — Deutsche Messen sind noch viele im Gebrauch; auch deutsche Singmessen sind an einigen Orten einstudiert worden. — Wechselgesänge werden teils rezitiert, teils vierstimmig gesungen (Graduale und Offertorium), teils gar nicht oder ganz selten gesungen, dafür Einlagen von deutschen Gesängen vorgetragen. (Letzteres sollte denn doch nirgends mehr vorkommen. A. W.) — Andere Gesänge: Fronleichnamsgesänge von Kühne, Motetten von Dietrich (Rheinfelden), Segensgesänge und Predigtlieder von Goller. Deutsche Gesänge: Marienlieder von Haller und Zangl, Grabgesänge. —

Digitized by Google

Das Volkslied wurde in mehreren Pfarreien gepflegt. Mancher Pfarrer wünscht in unserem Diözesangesangbuch einen Anhang mit jenen alten Liedern, die vom Volke mit improvisiertem vierstimmigen Satze versehen werden können (?! A. W.). – Die Delegiertenversammlung fand statt am Pfingstmontag 1913, worüber letztes Jahr Bericht erstattet wurde. Auf 1914 wurde ein Cäciliengesangfest in Laufenburg beschlossen, welches am 12. Juli abgehalten wird. Als Gesamtchor wurde ausgewählt die Allelujamesse von Diebold. Für die Einzelchöre wurde eine Expertise bestellt in der Person des Herrn Musikdirektors C. Goedtler, Basel. Berichterstatter: J. Schleininger, Pfarrer, Präses.

12. Gesangchor der Heiliggeistkirche Basel. Dem sehr einläßlichen Berichte sei entnommen: Aktivmitglieder 79. Repertoir des Berichtsjahres: Choral: Die Wechselgesänge bei jedem Amte; Advent- und Fastenmesse; Requiem; Gradualien; Vespern. Figuralgesang (Novitäten): Kurze Messe in G-dur von Geppert; Missa Angel. Cust. von Wiltberger; Missa Mich. Arch., 5st. von Haller; Missa in hon. B. M. V. de Loreto mit Orchester von Goller; Offertorium Terra tremuit von J. B. Tresch. Salve Regina von Witt. Deutsche Gesänge: Pilgerlied von P. Karl Morel; Lob Mariens von J. Kreitmaier; Gegrüßt seist du, Königin von A. Walther; Die Ehre Gottes von Beethoven. Andere Gesänge: Tantum ergo von J. Dobler, B. Kühne (Nr. 2 und 3); O salutaris, Melodie aus dem XVII. Jahrhundert; Aeterne Rex von B. Kühne; Laudate Dominum von Ett; Lauda Sion aus dem St. Galler Gesangbuch; Verbum supernum von C. J. Hoffmann; Te Deum mit Orchester von H. Wagner; Ave Maria von J. Äschbach, Goller und altrömische Weise; Veni Creator, Sammlung Edenhofer; Tui sunt coeli, 5st. von Haller; Surrexit pastor bonus, 5st. von Haller; Factus est repente, 5st. von Haller; Improperien nach Palestrina-Bernabei; Stabat Mater von Nanini. – Proben wöchentlich drei, im ganzen 146. – Zeitschriften: Chorwächter und Musica sacra. – Dirigent des Chores ist Hr. Musikdirektor Ernst Marti.

Berichterstatter: Albert Rippstein, Vereinspräsident.

* * *

Die alte Klage: Es sind wieder verschiedene Berichte ausgeblieben. Von den fehlenden seien genannt Cäcilienverein des Laufenthals; Kreis-Cäcilienverein Bremgarten; Cäcilienverein des Oberfreiamtes; Cäcilienverein des Sitz- und Frickgau; Bezirks-Cäcilienverein Thierstein; Pfarrchöre von Biel, Thun, Schaffhausen. Zu bedauern ist, daß der französische Jura, der seinerzeit sich cäcilianisch organisiert und dem Diözesanverein angeschlossen hat (mit 16 Kirchenchören), als Gesamtverein keine regelmäßige Tätigkeit entfaltet und sein Verhältnis zum Bistumsverbande darum auch ein etwas lockeres ist. – Im ganzen kann das Berichtsjahr als ein recht befriedigendes bezeichnet werden; auch von Vereinen, die nicht Bericht erstattet haben, wurde gut gearbeitet. – Auf der IX. Generalversammlung in Basel (7. und 8. Juni 1914) ist eine demnächst stattzufindende Präsidesversammlung beschlossen worden behufs Beratung wichtiger Vereinsangelegenheiten. Zur vollkommenen Regelung und Kräftung unserer Bestrebungen kann davon das Beste erhofft werden.

Solothurn, 1. Juli 1914. Der Diözesanpräses: A. Walther, Dompropst.



Aufführungen in Gottesdienst und Konzert.

1. Gedenkfeier der Jahre 14, 814 und 1814 n. Chr. im Kollegium Petrinum zu **Urfahr**, Sonntag, den 28. Juni 1914, um 5 Uhr abends (Musiklehrer Fr. X. Bubendorfer): I. Einleitung. 1. Ouvertüre zur Oper „Iphigenia in Aulis" für Streichquintett, Flöte, Klavier und Harmonium von Christoph W. Gluck (2. Juli 1714 bis 15. November 1787) zum 200. Geburtstage des Meisters. 2. Die Jahre 14, 814 und 1814. II. Kaiser Augustus, † 19. August 14 n. Chr. 1. Vellei Paterculi Historiae Romanae libri secundi caput LXXXIX. 2. Quinti Horatii Flacci carmen XV. libri quarti. 3. „Römischer Triumphgesang", vierstimmiger gemischter Chor mit Klavierbegleitung von Max Bruch, Op. 19. III. Kaiser Karl der Große, † 28. Jänner 814. 1. Karl der Große. 2. Die Zusammenkunft Leos III. und Karls des Großen bei Paderborn. Aus dem lateinischen Gedichte der Karolingerzeit „Carolus Magnus et Leo III.". Verfasser unbekannt, vermutlich Angilbert. Übersetzung von P. Alexander Baumgartner S. J. 3. „Der Aar im Wappen", achtstimmiger gemischter Chor von Orlando di Lasso (1532 bis 1594). IV. Kaiser Napoleons I. Sturz im Frühling 1814. 1. Napoleon I. 2. Die nächtliche Heerschau. Von Joseph Freiherrn von Zedlitz. 3. „Mein Vaterland", vierstimmiger gemischter Chor von Joseph Gruber. V. Papst Pius' VII. Einzug in Rom den 24. Mai 1814. 1. Der Triumph des Papsttums unter Pius VII. 2. Friede. Schlußgesang aus Seebers „Ewigem Juden". 3. Festchor für vier- bis achtstimmigen gemischten Chor mit Klavier- und Harmoniumbegleitung von P. Griesbacher.

2. Für Sonntag, den 28. Juni 1914, lud der **Bezirks-Cäcilienverein Rorschach** (Schweiz; **Diözese St. Gallen**) zu einer Nachmittagsproduktion in **Rorschach** ein, für die das nachfolgende kirchenmusikalische Programm aufgestellt war: 1. Einzelvorträge. Sonate in D-moll I. Satz von J. Rheinberger. Orgel: (Herr Frei, Seminarmusikdirektor). Salve Regina, Choral; Salve panis, 3st. von Fr. Koenen (Gesangschule Rorschach III. und IV. Kurs). Confessio, 4st. von P. Griesbacher (Chor Eggersriet). Elegerunt

Digitized by Google

apostoli, 4st. von Dr. E. G. Stehle (Chor Grub). Libera mit Orgel, 4st. von P. Griesbacher (Chor Steinach). Stetit angelus, 4st. von Dr. E. G. Stehle (Chor Berg). Exaltabo te, 4st. von M. Filke (Chor Goldach). Dextera Domini, 7st. von J. Dietrich (Chor Mörschwil). Ave verum, 8st. von W. Rust (Chor Rorschach). Predigtlied Nr. 41: „Komm, Heiliger Geist, auf uns herab“, Volksgesang. Kanzelvortrag. 2. Gesamtchor. Direktion: Herr Musikdirektor J. Schefold, Rorschach. Orgel: Herr Seminarmusikdirektor H. Frei, Rorschach. Missa in adorationem S. Crucis von J. Meurer, Op. 34, Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus, Agnus. 3. Andacht. Aussetzung mit Lied Nr. 55: „Laß uns Jesu . . ., Volksgesang. Gebete. Lied Nr. 97: „Großer Gott, wir loben dich“, Volksgesang. – Credo aus der Messe in C für Chor, Soli und Orchester Op. 86 von L. van Beethoven (Cäcilienverein Rorschach). Fantasie für Orgel von C. Saint-Saëns (J. Schefold).



Aus Zeit und Leben.

1. Wie wir dem Grazer „Anzeigeblatt für Kirchenmusik“ (1914, S. 136 f.) entnehmen, bringt das kirchliche Verordnungsblatt für das Bistum Gurk in Nr. 2 (6. April 1914) einen Erlaß, worin es u. a. heißt:

Im Tit. VIII, Nr. 24, wird den Bischöfen der Auftrag gegeben, in ihren Diözesen eine besondere Kommission einzusetzen, die kompetent ist, über kirchliche Musik zu urteilen. Dieselbe hat die Pflicht, über den Gesang in den Kirchen zu wachen, wie es den Bischöfen am geeignetsten erscheint.

Damit nun die Reform der Kirchenmusik im Sinne des Heiligen Vaters in Österreich einheitlich durchgeführt werde, wurde im Monate April 1913 in Salzburg eine kirchenmusikalische Konferenz abgehalten, bei welcher alle Diözesen Zisleithaniens vertreten waren. Auf dieser Konferenz wurde angeregt, daß in jeder Diözese im Sinne des Motu proprio vorgegangen und eine eigene kirchenmusikalische Kommission aufgestellt werde. Wie in anderen Diözesen, so wird auch für die Gurker Diözese folgendes angeordnet:

1. Der gegenwärtige Vorstand des Cäcilienvereines der Diözese Gurk bildet zugleich auch die Diözesan-Kommission für Kirchenmusik. Dieses Komitee kann nach Bedarf vom Hochwürdigsten Ordinarius ergänzt oder vermehrt werden. Dasselbe hat über die Kirchenmusik in der Diözese zu wachen.

2. Damit diese Überwachung möglich ist, hat jeder selbständige Seelsorgepriester oder Klostervorsteher seinen Organisten oder Chorregenten zu beauftragen, die im Laufe des Kirchenjahres am Kirchenchor aufgeführten Gesangs- und Musikstücke anzumerken und nach Jahresschluß in den erhaltenen Fragebogen einzuschreiben. Diese Fragebogen werden anfangs vom Fürstbischöfl. Ordinariate im Wege der Dekanalämter rechtzeitig an die Pfarrämter und Vorstände gesendet werden. Der Pfarrvorstand übergibt den ausgefüllten Fragebogen bei der nächsten Dekanatsvisitation dem Visitator, welcher sämtliche Bogen von seinen Dekanatspfarren gemeinsam mit den Visitationsberichten alljährlich an das Fürstbischöfl. Ordinariat einsendet. Diese Berichterstattung wird im Jahre 1915 das erste Mal zu geschehen haben.

3. Zur Hebung der Kirchenmusik dient auch das Halten eines guten kirchenmusikalischen Fachblattes, welches Aufschluß gibt über den Stand der Kirchenmusik in Österreich, belehrt und Rat erteilt. Solch ein Blatt für Kirchenmusik erscheint seit Mai des vorigen Jahres in Wien unter dem Titel „Musica Divina“. Diese Zeitschrift können bessergestellte Kirchen über Erlaubnis des Fürstbischöfl. Ordinariates aus der Kirchenkasse bestreiten, um sie auch regelmäßig in die Hände des Regenschori gelangen zu lassen.

Als sehr praktisch zu empfehlen ist auch das heuer neu erscheinende „Anzeigeblatt“ für Kirchenmusik, Orgelbau und Glockenkunde, redigiert und monatlich herausgegeben vom bekannten Kirchenmusik-Schriftsteller Hochw. P. Michael Horn, O. S. B., Graz, Schönaugürtel 41; Jahrespreis K 1.50.

4. Die Kirchenmusik wird besonders gehoben, wenn für Organisten, Kirchensänger, Kirchenmusikalien, Orgel usw. auch finanziell gesorgt wird. Leider ist die Mehrzahl unserer Pfarrkirchen an Vermögen sehr arm und können deshalb für den Kirchenchor oft materiell sehr wenig sorgen.

Doch wird der eifrige Seelsorgepriester trachten, die Kirchenmusik zur größeren Ehre Gottes dadurch zu heben, daß bei passender Gelegenheit eine Einnahme erzielt wird, daß eine Spende, ein Opfer, eine Stolagebühr, ein Legat, bei einer Stiftungserrichtung eine Partizipantengebühr dem Kirchenchor zufällt.

Auch der Cäcilienverein der Diözese Gurk ist bereit, nach Möglichkeit auf bittliches Ansuchen armen Kirchenchören Musikalien zuzuwenden. Damit dieser Verein hierin mehr leisten kann, ist es Ehrensache eines jeden Diözesanpriesters, Mitglied des Cäcilienvereins zu sein. Gründung von Cäcilien-Zweigvereinen oder Errichtung von lokalen Kirchenmusikvereinen tragen zur Hebung der Kirchenmusik viel bei.

Formular des Fragebogens:

Die Aufführungen des Kirchenchors der Pfarrkirche (Stiftskirche) zu N. N. vom 1. Januar 19 . . bis 31. Dezember 19 . .

Wie viele Sänger zählt der Chor? Sopran –, Alt –, Tenor –, Baß –.

Welche Meßkompositionen wurden aufgeführt? (Titel, Komponist, Zahl der Aufführungen).

Digitized by Google

Welche mehrstimmigen Gradualien, Offertorien?
Wird Introitus und Communio gesungen?
Werden Einlagen auch choraliter gesungen?
Wird bei Ämtern ausschließlich lateinisch gesungen?
Welche Requiem? — Welche Tantum ergo? — Welches Te Deum? — Welche Litaneien? — Welche Vespern? —
Welche Meßlieder in der Muttersprache?
Welches Gesangbuch wird benutzt?
Welche Lieder werden sonst noch bei Andachten und kirchlichen Verrichtungen gesungen?
Pfarramt . . . . . . zu . . . . am . . . . (Unterschrift.)

2. Der Dom zu **Leitmeritz** hat eine neue Orgel von 47 klingenden Registern erhalten. Sie wurde erbaut von Orgelbaumeister Schiffner in Prag und am 17. April d. J. durch den Hochwürdigsten Herrn Abt Schachleitner von Emaus-Prag revidiert.

3. Am 11. Mai 1914 fand in **Wien** eine Konferenz statt, die eine Reichsorganisation der österreichischen Chorregenten und Organisten zum Gegenstand ihrer Beratungen hatte. Zu dieser Konferenz hatte die Schola Austriaca (zurzeit ist Leiter der H. Domkapellmeister zu St. Stephan in Wien, August Weirich) eingeladen. Das Hauptthema der Verhandlungen beschäftigte sich mit der Frage, wie sich im Wege der Organisation und der Gesetzgebung Mittel finden lassen, um die Gehaltsverhältnisse der österreichischen Chorregenten und Organisten zeitgemäß zu regeln. 39 Teilnehmer waren erschienen, darunter eine Anzahl Vertreter von Bischöfl. Ordinariaten. Als Ergebnis der Beratungen, bei denen u. a. die HH. Prof. Moißl, Prof. Goller, Chordirektor Jos. Adler, Kapellmeister Rudolph Glickh zum Wort kamen, wurde die Errichtung eines aus Wiener Herren bestehenden zentralen Aktionskomitees beschlossen. Ein weiteres Komitee soll die verschiedenen Kronländer der Monarchie berücksichtigen. Der Unterzeichnete, der anläßlich einer Tagung der Vereinigung des „Corpus scriptorum de musica" sowohl dem Wiener Bachfeste als auch dieser Konferenz beiwohnte, hatte dabei Gelegenheit von neuem Kenntnis zu nehmen von dem außerordentlichen Eifer, mit dem man sich in Wien der Kirchenmusik annimmt. Das berechtigt für die Zukunft zu wirklich schönen Hoffnungen. Die Worte, die ich auf die freundliche Einladung des Vorstandes hin am Schluß an die Mitglieder der Konferenz richten konnte, waren der Ausdruck freundlicher Sympathie für das Arbeiten der österreichischen Kirchenmusiker.

Paderborn. H. M.

Zeitschriften.

1. **Caecilia** (St. Francis, Wis.) 1914, 6: Msgr. Franz Nekes †. — Szepter und Taktstock. — Über Benützung und Ausbildung der Kopfstimme (Venzoni). — Dr. F. X. Witt ou the Direction of Catholic Church Music.

2. **Cäcilia** (Straßburg) 1914, 6: D. Meßgesänge d. hl. Fronleichnamsfestes (M. F.). — Les livres de Chant sacré (G. Grandadam). — D. Musikpflege a. Straßburger Münster v. 1681—1789 (Dr. A. Goehlinger). — Chronik des Rosheimer Kirchenchores.

3. **Der Chorwächter** 1914, 6: Kirchenmusikalische Erinnerungen aus Basel (J. K.). — Pontifikalamt i. d. St. Josephskirche Basel (E. Goedtler). — Wie schulst du dir einen tüchtigen, willigen Kirchenchor heran?

4. **Courrier de St. Grégoire** 1914, 5/6: Mort de Msgr. Franz Nekes. — Un ouvrage important (N. J.). — L'enseignement du chant sacré (Moissenet).

5. **St. Gregorius-Blad** (Haarlem) 1914, 6: Liturgische Opstellen (van Adrichem). — Introitus van SS. Petrus en Paulus (Beukers). — Beschouwingen over Kerkmuziek, voorheen en thans (Averkamp). — Nieuw Orgel in de Parochiekerk van O. L. V. Hemelvaart te Breda (de Wit).

6. **Gregoriusblatt** (Köln) 1914, 7/8: Dem Herrn Kardinal zum Gruß (F. Ludwigs). — Oberhirtl. Verordnung über Kirchenmusik. — Michael Haller (Dr. Weinmann) — Musikterminologisches (P. Cöl. Vivell). — Der Introitus „Requiem aeternam" (D. Lucian David).

7. **Gregoriusbote** 1914, 7/8: 44. Generalversammlung d. Cäcilienvereins d. Erzdiözese Köln. — Aus d. Geschichte d. liturg. Gesänge.

8. **Monatsschrift für Schulgesang** 1914, 3: Gesangs- u. Musikpädagogik auf d. „Bugra" (Schäfer). — Vereinfachte Harmonielehre (Schluß) (R. Schütz). — Eine Schulfeier im Zeichen d. Auslandsdeutschtums (Jäger). — Die Berliner Singakademie in Dresden (E. Paul).

9. **Musica Divina** 1914, 6: Kirchenmusikal. Fortbildungskurs in Salzburg. — Dreifaltigkeitsfest (A. Mehl). — Ist d. Benedictus vor od. nach d. Wandlung zu singen? (v. Meurers). — Anton Bruckners Kirchenmusik. II. Die großen kirchl. Werke (M. Auer). — Gesangpflege (M. Battke). — Über d. Zustand d. Kirchenmusik in Paris (Brenet). — Bemerkungen z. Aufruf an d. Kirchenkomponisten (P. R. Johandl).

Digitized by Google

10. Musica sacra (Gent) 1914, 11: De l'accompagnement du plain-chant (Desmet). – Première imitation grégorienne (J. A. Piérrard).

11. Musica Sacro-Hispana 1914, 6: Conviene insistir (de Viñaspre). — Preciosidades desconocidas (Miguel Rue).

12. Odilia 1914, 6: D. Vesperantiphonen d. Fronleichnamsfestes (M. M.). – D. priesterliche Gruß: „Dominus vobiscum" b. d. heil. Messe (J. Bruder). – D. Herz-Jesu-Litanei: Entstehung und Verbreitung (B. W.) D. Anfänge d. Schauspiels im Elsaß (B. Weinschenk).

13. Der katholische Organist 1914/9: Orgelmusik u. Organisten (J. Bour). – Wie soll P. Griesbachers Missa „Mater admirabilis" dirigiert werden? (F. Höfer; Schluß). – Msgr. Kanonikus Prof. Franz Nekes †. – Musikalische Volksbildung (Egid Doll).

14. Revue du Chant-Grégorien 1914, 5: Hymne „Benedictus es in firmamento caeli" (D. Jos. Pothier). – Exécution du Pressus (D. L. David). – L'ancienne liturgie de Bénévent (D. R. Andoyer). —

15. Die Stimme 1914, 9: 3. Studium d. sichtb. Sprachbewegungen (Dr. Flatau). – Wie erlernen Kehlkopflose e. f. Verkehr u. Beruf ausreichende Sprache? (K. Nikel; Schluß.) – Fortschritte d. Stimmforschung (F. Wethlo; Fortsetzung). – Über d. Luftverbrauch b. Kunstgesang (van Zanten). – Ob's klingt? Auch e. Liederbuchfrage (H. Werlé; Schluß).

16. La Tribune de Saint-Gervais 1914, 6: Les Cantiques basques (P. Bellevue). — Contribution a l'interprétation de la musique française au XIII[e] siècle. — Les Agrèments (E. Borrel).

Aus dem Verlage.

Vorbemerkung. Es ist der Redaktion nicht möglich, für alle einzelnen zugesandten Werke die Verpflichtung einer Besprechung oder der Aufnahme in den Cäcilienvereinskatalog zu übernehmen. Die Anzeige an dieser Stelle ist unter Umständen, namentlich bei Werken von geringer Bedeutung, als Ersatz für eine Besprechung anzusehen. Die Aufnahme eines Werkes in diese Rubrik kann deshalb keineswegs ohne weiteres als Empfehlung gelten. Eine Rücksendung der Einläufe erfolgt in keinem Falle.

1. Bücher und Schriften.

1. Bäuerle, Dr. Hermann. Die „Sieben Bußpsalmen" (Septem Psalmi poenitentiales) des Orlando di Lasso. Leipzig, Breitkopf & Härtel. Preis 3 ℳ.

2. Musikalien.

Breitkopf & Härtel, Leipzig.

2. Palestrina, Pierluigi. Missa „Regina coeli" (V vocum) für Sopran, Alt, Tenor I und II, Baß, in moderner Notation redigiert von Dr. Hermann Bäuerle. Partitur 1 ℳ 50 ₰, Einzelstimmen je 30 ₰.

3. – – Missa „Sacerdos et Pontifex" (V vocum) für Sopran, Alt, Tenor I und II, Baß, in moderner Notation redigiert von Dr. Hermann Bäuerle. Partitur 1 ℳ 50 ₰, Einzelstimmen je 30 ₰.

Alfred Coppenrath (H. Pawelek), Regensburg.

4. Stögbauer, Isidor, Op. 7. Introduktion und Fuge (C-dur) über Choralmotive aus der Sequenz „Veni Sancte Spiritus" für Orgel. Preis 1 ℳ 20 ₰.

5. – – Op. 9. Sieben Orgelstücke über Choralthemen. Nr. 1. „Cibavit eos", G-moll. (Introitus in Festis Corporis Christi, Missa votiva de Euch. Sacr.) Nr. 2. „Gaudeamus", D-moll. (Introitus in Festis Omnium Sanctorum.) Nr. 3. „Gaudens gaudebo", C-dur. (Introitus in Festis Immaculata Conceptionis B. M. V.) Nr. 4. „Dominus dixit ad me", G-moll. (Introitus in Nativitate Domini I. Missa in nocte.) Nr. 5. „Puer natus est", G-dur. (Introitus in Nativitate Domini III. Missa.) Nr. 6. „Ecce advenit", D-moll. (Introitus in Epiphania Domini.) Nr. 7. „Improvisation über das Osteralleluja", C-dur—C-moll. Preis 2 ℳ.

6. Thaller, Joh. Bapt., Op. 22. Die göttliche, heilige Kunst! Hymne an die Musik. Text von Sternau. Für vierstimmigen gemischten Chor (und Sopransolo ad lib.) mit Klavierbegleitung. Preis 3 ℳ.

7. Ziegelmeier, M., Op. 15. Missa für vierstimmigen gemischten Chor mit Orgelbegleitung. Partitur 2 ℳ, 4 Stimmen à 20 ₰.

A. Deichert Nachf., Leipzig.

8. Herzog, Dr. J. G., Op. 41. Orgel-Schule. Neu bearbeitet von Dr. H. Schmidt und A. König. Erster und zweiter Teil. Preis brosch. 5 ℳ, geb. 6 ℳ.

A. Durand & Fils, Paris.

9. Barié Augustin, Op. 5. Symphonie pour Orgue. Preis 7 Fr.

10. – – Op. 7. Trois Pièces pour Orgue. I. Marche. Preis 2 Fr. 50 cts. II. Lamento. Preis 2 Fr. III. Toccata. Preis 3 Fr.

11. Bonnal, J. Ermend. Paysage Landais. Pièce pour Orgue. Preis 2 Fr.

12. Boulay, J. Trois Pièces pour Orgue. Andante. Preis 4 Fr. Prélude. Preis 5 Fr. Fuge. Preis 6 Fr.

Digitized by Google

13. Büßer Henri, Op. 36. Marche de Fête pour Orgue. Preis 2 Fr.

14. Jongen, Joseph, Op. 37. Quatre Pièces pour Orgue. I. Cantabile. Preis 2 Fr. II. Improvisation-Caprice. Preis 3 Fr. III. Prière. Preis 2 Fr. 50 cts. IV. Choral. 1 Fr. 75 cts.

15. Pierné, Gabriel, Op. 29. Trois Pièces pour Grand Orgue à Pèdales. Prèlude, Cantilène, Scherzando. Preis 4 Fr.

16. Quef, Charles, Op. 44. Trois Pièces pour Orgue. I. Paraphrase. Preis 2 Fr. II. Idylle. Preis 2 Fr. III. Dialogue. Preis 2 Fr. 50 cts.

17. Rabay, René. Andante (Offertoire) pour Orgue. Preis 1 Fr. 35 cts.

18. Roques, Léon. Noces d'or Pièce pour Orgue. Orgue 2 Fr. 50 cts., Piano à 4 mains 2 Fr. 50 cts.

19. Roger-Ducasse. Pastorale pour Orgue. Orgue 3 Fr. 50 cts., Réduction Piano à 4 mains 3 Fr. 50 cts.

20. Vierne, Louis. 24 Pièces en style libre pour Orgue ou Harmonium Livre I. 1. Préambule, 2. Cotège, 3. Complainte, 4. Epitaphe, 5. Prélude, 6. Canon, 7. Méditation, 8. Idylle mélancholique, 9. Madrigal, 10. Rêverie, 11. Divertissement, 12. Canzona. Livre II. 13. Légende, 14. Scherzetto, 15. Arabesque, 16. Choral, 17. Lied, 18. Marche Funèbre, 19. Berceuse, 20. Pastorale, 21. Carillon, 22. Élégie, 23. Epithalame, 24. Postlude. Chaque Livre 6 Fr.

P. N. Esser, Büren i. Westf.

21. Krane, Karl. Schlüssel zum Spielen deutscher Hochämter.

Eugen Feuchtinger, Regensburg.

22. Engelhart, F. X. Franz Witts Op. XIIa. Missa in C-Dur für vierstimmigen gemischten Chor mit Orgelbegleitung und mit zwei Posaunen ad lib. ergänzt durch einen kurzen Schluß beim Gloria und durch ein kurzes Benedictus. (4. Aufl.) Partitur 1 ℳ 50 ₰, vier Singstimmen je 25 ₰, zwei Posaunenstimmen (auf einem Blatt) 20 ₰.

23. Sthamer, Heinrich, Op. 7. Gedichte vom Glück (fünf Sprechgesänge). Nr. 1. Das Märchen vom Glück. Nr. 2. O verzweifle nicht am Glück. Nr. 3. Glück. Nr. 4. Über ein Stündlein. Nr. 5. Die Göttin des Glücks. Preis 2 ℳ 50 ₰.

J. Fischer & Bro., New York.

24. Hartmann, Dr. P. O. F. M. Regina Coeli Si Quaeris Sponsabo Te for 2 male or female voices. Preis 20 Cent.

25. — — Zwei O salutaris Panis Angelicus, Solo, or Unison Chorus. Preis 20 Cent.

26. Mitterer, Ign., Op. 164. Three Motets. Three male voices. Preis 20 Cent.

27. — — Op. 165. O Doctor optime. Three male voices. Preis 10 Cent.

28. Nowowiejski, Felix, Op. 5. Three Motets (drei Motetten). 1. Adoremus; 2. O salutaris hostia; 3. Jesu mitis. For mixed voices. Preis 12 Cent.

29. Branken, P. J. Jos. Asperges me (3), Vidi aquam, Missa in Festis Duplicibus (de Angelis). Responses at Mass and the Various Ite missa est according to the Vatican Version. Partitur 60 Cent., Stimmen 5 Cent.

Gebethner & Wolff, Warschau.

30. Nowowiejski, Felix, Op. 2, Nr. 2. Elevation et Fuga. Preis 1 ℳ 35 ₰.

31. — — Op. 9, Nr. 1. Fantaisie polonaise, Minuit de Noel dans la Cathedrale au Wawel de Cracovie. Preis 1 ℳ 65 ₰.

32. — — Op. 31, Nr. 4. Noel en Pologne. Preis 1 ℳ 65 ₰.

33. Surzyński, M., Op. 20. 55 leichte Preluden. Preis 3 ℳ 30 ₰.

34. — — Op. 21. Tria. Heft I/II. Preis à 1 ℳ 35 ₰.

35. — — Op. 41. 20 Preluden für Orgel oder Harmonium ohne Pedale, 2—4st. Bearbeitet und für den Mittelkurs der Organistenschule bestimmt. Preis 2 ℳ 20 ₰.

36. — — Op. 42. Das Jahr im Kirchenliede. Heft I. Orgelpreluden auf polnischen Adventliedern bearbeitet. Preis 2 ℳ 65 ₰.

Fritz Gleichauf, Regensburg.

37. Gruber, Joseph. Gruß und Glückwunsch. Zum Namens- oder Geburtstage eines Geistlichen oder Lehrers für vierstimmigen gemischten Chor. Partitur 60 ₰, jede Singstimme 10 ₰.

38. — — Zum Abschied eines Seelsorgers. „Monde rollen hin und Jahre" für vierstimmigen gemischten Chor. Partitur 60 ₰, jede Singstimme 10 ₰.

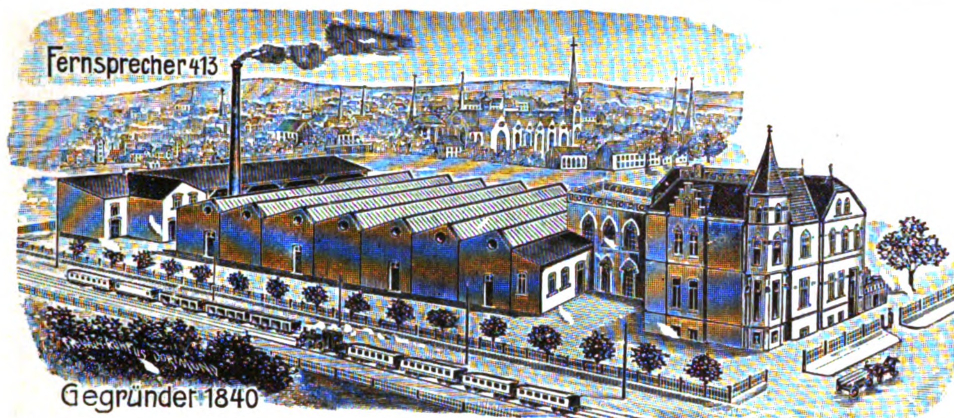
39. — — Jubelgesang für festliche Gelegenheiten für vierstimmigen gemischten Chor. Partitur 60 ₰, jede Singstimme 10 ₰.

40. Hagedorn, Th. Ave Maria Nr. 1: „Der Abend sinkt" für eine mittlere Solostimme, Violine und Orgelbegleitung (Schlußchor ad lib. gem. Chor). Einzeln 50 ₰, von vier Exemplaren ab 30 ₰, von 10 Exemplaren ab 25 ₰.

41. — — Ave Maria Nr. 2: „Wir wandeln im Dunkeln" für Mezzosopran oder Baritonsolo, dreistimmigen Frauenchor, Violine und Orgelbegleitung. Einzeln 50 ₰, von vier Exemplaren ab 30 ₰, von 10 Exemplaren ab 25 ₰.

(Abgeschlossen am 20. Juli 1914.)

Digitized by Google



Orgelbau-Anstalt

Franz Eggert

Inh.: Ant. Feith jr.

Paderborn

empfiehlt sich zur Lieferung neuer Orgeln, zu Umbauten, Reparaturen, Instandhaltungen und Stimmungen.

In Anwendung kommen: **Pneumatische und elektropneumatische Konstruktionen. Kegelladen-System, Kollektiv-, Kombinations- und Crescendo- etc. Tritte und Druckknöpfe. Alle bewährten Neuerungen. Künstlerische, edle und tadellose Intonation der Register, glänzender, mächtiger und nobler Gesamtklang des vollen Werkes.**

Auf das Modernste eingerichtet, mit 30 PS. Dampfmaschine, eigene elektrische Zentrale und Dampfheizung, 2000 qm bebautes Terrain, Orgelsaal mit 200 qm Fläche, in dem alle Werke vor Ablieferung spielbar aufgestellt werden.

Lieferant der Werke nach:

Fulda, Stadtpfarrkirche, 41 kl. Reg.; **Berlin, Herz-Jesu,** 40 kl. Reg.; **Gelsenkirchen-Bismark,** 37 kl. Reg.; **Berlin, St. Pius,** 38 kl. Reg.; **Rheine, Basilika,** 44 kl. Reg.; **Oberhausen, St. Marien,** 41 kl. Reg.; **Spandau, kath. Kirche,** 45 kl. Reg.

In Arbeit befinden sich u. a.:

für Berlin die 7., für Dortmund die 13., für Bochum die 7. Orgel. Redemptoristenkirche mit 80 kl. Reg. Jahreslieferung: 15—20 Werke.

Digitized by Google

Soeben erschienen:

Die Pflege der kirchlichen Kunst

Winke für ihre Beurteilung und Behandlung von **Dr. O. Doering**

8°. 131 S. Brosch. Mk. 1.20
In Leinwandband Mk. 2.—

Das prächtige Büchlein hat es wohl verdient, durch ein inniges Geleitswort des H. H. Bischofs Antonius von Regensburg ausgezeichnet zu werden. Eine überraschende Fülle von abgeklärter Praxis für die diffizilsten Kunstfragen ist auf dem Gebiete von Neuschöpfungen wie auf dem der Restaurierungsarbeiten geboten. Auf dem letzteren findet der Verfasser den wohltuenden Ausgleich zwischen pietätvoller Wahrung echter kirchlicher Kunstwerte und dem Rechte, das die Liturgie an die Würde des Gotteshauses und die Dezenz der Gesamteinrichtung stellen muss.

Kurz, verlässig orientierend und zielsicher leitend ist das Werkchen geschrieben für den Kunstfreund und für den, der pflichtgemäss kirchliche Kunst zu pflegen hat: darum sei es auch der Geistlichkeit wärmstens empfohlen.

(Stadtpfarrer Br. in R.)

Verlag von Friedrich Pustet, Regensburg

Graduale parvum

continens summa necnon præcipua Festa excerpta e Gradualis Rom. Ed. Ratisb.

8°. 134 S. Brosch. Mk. —.90
In Leinwandband Mk. 1.50

Dasselbe, jedoch Ausgabe mit Ordinarium Missæ

8°. 264 S. Brosch. Mk. 1.40
In Leinwandband Mk. 2.20

Eine eigene **Orgelbegleitung** zum Graduale parvum befindet sich in Herstellung

Verlag von Friedrich Pustet, Regensburg

Tabella Intonationum

ad Aspersionem Aquae, ad Benedictionem SS. Sacramenti, ad Invocandum Spiritum S. und pro Gratiarum Actione mit den entsprechenden Versikeln, Responsorien und Orationen. 2 Blatt rot und schwarz in Groß-Oktav 20 Pfg. Auf Pappdeckel aufgezogen 50 Pfg.

Verlag von Friedrich Pustet, Regensburg.

Ein Wort zur Aufklärung über Lourdes

von **Dr. W. Scherer**

Broschiert 40 Pfg.

Verlag von Friedrich Pustet, Regensburg

Neu! Neu!

Erklärung der Psalmen und Cantica

in ihrer liturgischen Verwendung

von

Prinz Max, Herzog zu Sachsen

Dr. theol. et jur. utr.

8°. 528 S. Broschiert 5 Mk. In Leinwandband Mk. 6.20

Verlag von Friedrich Pustet, Regensburg

Digitized by Google

Katholische Kirchenmusik
liefert schnell und billigst
Franz Feuchtinger, Cäcilien-Vereins-Kassier,
kathol. Kirchenmusikhandlung
in **Regensburg** Ludwigsstrasse 5.
Ansichtssendungen und Kataloge überallhin.
Bitte genau auf Firma zu achten.

Katholische Kirchenmusik
liefert prompt und billigst das
General-Depôt cäcil. Kirchenmusik
von
Feuchtinger & Gleichauf
in Regensburg.
Auswahlsendungen bereitwilligst.
Kataloge gratis und franko.
Versand nach allen Ländern.
Grosses Lager weltlicher Musikalien.
Gefl. Aufträge wollen wie oben adressiert werden, also stets beide Namen schreiben.



IM THEATER
oder im Konzertsaal gibt es zum Schutz der Stimme nichts Angenehmeres als eine Schachtel Wybert-Tabletten. Erhältlich in allen Apotheken u. Drogerien. Preis der Originalschachtel 1 Mk.



Eine prächtige Sammlung
aus der **Bonifacius-Druckerei, Paderborn.**
Helden des Christentums

Von **Pater Konrad Kirch S. J.**
Erstes Bändchen soeben erschienen:
Die Kirche der Märtyrer
200 Seit. Broschiert 1 ℳ, gebunden 1,25 ℳ.

Die Sammlung wird 12 Bändchen zu gleichen Preisen umfassen. Neben die gefeierten Namen der Neuzeit stellt sie jene Männer und Frauen, die unter dem Beistand der Gnade echt menschliche und doch ganz überirdische Ideale verkörpert haben. Sie wirken als glänzende Apologie unserer heiligen Kirche, die solche Helden aus menschlichem Stoffe formt; sie reden zu uns als Brüder und Schwestern mit der ganzen Kraft eines heldenmütigen Beispiels. Das Unternehmen ist so recht dazu angetan, vor allem bei unserer katholischen Jugend den Sinn für echte Idealität und wahre Persönlichkeit zu stärken und hohe Begeisterung zu wecken für unsere Kirche, die Mutter der Heiligen.

Zu beziehen durch jede Buchhandlung.

HARMONIUMS
mit wundervollem Orgelton von 46 Mark an.
PIANOS, besonders billige Instrumente.
Katalog gratis.
Aloys Maier, Päpstl. Hofl., Fulda.
8000 Harmoniums in allen Ländern d. Welt singen ihr eigenes Lob.

Druck von Friedrich Pustet in Regensburg.

Digitized by Google

Caecilienvereinsorgan

15. August

1914
8. Heft

49. Jahrgang der von Dr. Franz Witt (✝2. Dez. 1888) begr. Monatsschrift „Fliegende Blätter für kath. Kirchenmusik"
Herausgegeben von Dr. Hermann Müller, Paderborn

Inhalt:

Jos. Schefold: Die Orgeln an der schweizerischen Landesausstellung in Bern . . . . S. 167
Dr. J. Linneborn: Zur Geschichte der Orgeln im ehemaligen Benediktinerkloster Marienmünster in Westfalen . . . . S. 168
P. L. Bonvin S. J.: Der Frauengesang beim Gottesdienst . . . S. 170
J. Hatzfeld: Die Kirchenmusik in Martin Deutingers Kunstlehre . S. 175
P. Griesbacher: Freie Choralbegleitung – ein Ausfluß modernen Tonempfindens . . . . S. 179
Kleine Beiträge . . . . S. 186
Aufführungen in Gottesdienst und Konzert . . . . S. 187
Aus Zeit und Leben . . . . S. 187
Zeitschriften . . . . S. 188
Aus dem Verlage . . . . S. 188
Notiz . . . . S. 188
Anzeigen . . . . S. 15* u. 16*

Verlag und Eigentum des Allgemeinen Caecilienvereins zur Förderung der kath. Kirchenmusik auf Grund des päpstlichen Breve vom 16. Dez. 1870
Druck und Versand von Friedrich Pustet in Regensburg
Jährlich 3 Mark ⬥ ⬥ ⬥ ⬥ Einzelheft ohne Beilagen 30 Pfennig

Digitized by Google

Digitized by Google

Die Orgeln an der schweizerischen Landesausstellung in Bern.

Von Joseph Schefold, Musikdirektor, Rorschach (Schweiz).

Ein witziger Reiseberichterstatter nannte einst die Schweiz: das europäische „Festland“ mit der Begründung, es gäbe kein zweites Land auf dem Kontinent, wo ebenso viele Feste abgehalten werden, wie hier. Der Mann mag recht haben, sicher gibt es unter der Unmasse von Festlichkeiten eine Anzahl zwecklose, überflüssige.

Auch die Landesausstellung ist ein Fest, zudem ein langandauerndes, aber es ist das wohlberechtigte frohe Fest der Arbeiter nach den sauren Wochen der Mühen, es ist die Siegesfeier des Erfolges unserer Industrie. Kein Besucher, es gehört dazu u. a. der König von Belgien, kann den hier vorgeführten Produkten der Arbeitskraft, Intelligenz und Energie den Tribut der Hochachtung versagen. Auch die Orgelbauer sind festtäglich gerüstet und stehen deren Werke den mir bekannten Orgeln in Frankreich, Süddeutschland, Österreich und Italien in gar nichts nach.

Die Fabrikanten sind aber auch gezwungen, auf der Höhe zu bleiben und alle Neuerungen zu beachten, denn kaum ein anderes Land hat prozentual so viele Konzertorganisten, welche mit den technischen Schwierigkeiten der Kompositionen von Wydor, Liszt, Reger, Klose nur so jonglieren; dabei sind es meistens in schweizerischen Konservatorien gebildete Schweizerkünstler, also einheimisches Produkt.

Als erstes Ausstellungsobjekt verdient die Orgel in der Festhalle von Th. Kuhn in Männedorf am Zürichsee erwähnt zu werden. Die Firma weiß als gleichzeitige Besitzerin der Fabrik Merklin in Lyon deutsche Art und französische Manier in glücklicher Weise zu verbinden, welch letztere hauptsächlich den Zungenstimmen zugute kommt.

Ursprünglich war für die große, akustisch nicht einmal günstige Festhalle eine Orgel von 45 Registern vorgesehen, doch wurde der Platz zugunsten der Festspielbühne derart eingeschränkt, daß nur mehr Raum für 18 Register verblieb.

Die Disposition ist folgende:

I. Manual, 68 Pfeifen.

1. Bourdon 16'
2. Prinzipal 8'
3. Bourdon 8'
4. Gamba 8'
5. Dolce 8'
6. Oktav 4'
7. Mixtur 4 fach
8. Trompete.

II. Manual, 68 Pfeifen.

9. Lieblich gedeckt 16'
10. Orchesterflöte 8' (typisch)
11. Salizional 8'
12. Viola d'amore 8' (sehr schön)
13. Vox angelica 8'
14. Traversflöte 4'
15. Trompete harm. 8' (prächtig).

Pedal, 30 Töne.

16. Subbaß 16'
17. Violonbaß 16' (famos streichend)
18. Bombarde 16'

Echobaß 16' }
Salizetbaß 8' } Transmissionen.

Dazu die üblichen Koppeln, Kollektionen und freien Kombinationen.

Trotz der geringen Anzahl Stimmen entwickelt das volle Werk eine verblüffende Tonfülle, die bei aller Kraft eine angenehme Weichheit nicht vermissen läßt. Es ist diese Eigenschaft ein Produkt der fein differenzierenden Intonationskunst, welche die Werke von Kuhn vor allem auszeichnet. Einzig die obern Töne der Oktav 4' und Mixtur in der verlängerten Superoktavkoppel dürften etwas weniger grell sein, um so mehr als eine ausgleichende Flöte 4' fehlt.

Die Traktur ist nach dem membranpneumatischen System gebaut und obwohl man dieser Spielart seinerzeit ein kurzes Leben und geringe Haltbarkeit prophezeit hatte, hat es sich seither bewährt und wird sich weiter bewähren.

Digitized by Google

Eine schwierige Aufgabe hatte die Firma Goll & Cie. in Luzern zu lösen, indem eine Orgel zu bauen war, die nach zwei Seiten hin wirken mußte; so steht das I. Manual mit Front gegen die katholische Kirche und das II. Manual und der Spieltisch gegen die auf der Längsachse der erstern abzweigende protestantische Kirche. Die Disposition zeigt im I. Manual und Pedal ähnliche Zusammenstellung wie die erstgenannte Orgel, ist aber um die gut gelungenen Register Suavialflöte 8' und Kleingedeckt 4' erweitert. Das II. Manual enthält:

Stillgedakt 16'	Quintatön 8'
Viola 8'	Trompete 8'
Lieblich Prinzipal 8'	Klarinette 8'
Flûte harmonique 8'	Fugara 4'
Äoline 8'	Traversflöte 4'
Voix celeste 8'	Harmonica aetherea $2^2/_3$'
Lieblich gedeckt 8'	Waldflöte 2'.

Außerdem enthält das Werk eine Anzahl wertvoller Spielhilfen, die in der andern Orgel nicht vorkommen: Melodiekoppeln I. zum II. und II. zum I. Manual, Registerchöre für Prinzipale, Flöten, Gamben und Zungenregister; beide Manuale stehen im Schwellkasten.

Von den Registern verdient außer den schon genannten besonders das Quintatön 8' hervorgehoben zu werden. Bezüglich der Klarinette muß ich offen gestehen, daß ich unter den vielen hundert gespielten Registern gleichen Namens noch keines getroffen habe, das den Charakter zutreffend wiedergegeben hätte, und warte ich immer noch auf den Gegenbeweis; in meiner früheren Tätigkeit als Orgelbauer habe ich ebenfalls manchen diesbezüglich resultatlosen Versuch angestellt. Die geringe Höhe und seitliche Ausdehnung mag mit dazu beitragen, daß das Plenum trocken, hart klingt. Die Spielart ist im I. Manual reinpneumatisch, im II. Manual elektropneumatisch und es ist sehr interessant, die Wirkung der beiden Systeme gleichzeitig zu beobachten.

Der Spieltisch ist sehr hoch ausladend, wäre also für einen katholischen Organisten, der gleichzeitig als Chorregent zu fungieren hat, unbequem. In den Prospekten stehen die billigen aluminierten Zinkpfeifen, teilweise mit unschön angeflickten Aufsätzen, für eine Ausstellungsorgel etwas pauvre; da präsentiert sich der hellglänzende Zinnprospekt der Orgel in der Festhalle viel nobler. Der Katalog nennt als weiteren Aussteller einen Herrn Tschanun aus Genf, von dem aber nur ein Spieltisch zu sehen ist, der keinen Schluß erlaubt auf die Leistungsfähigkeit der mir sonst unbekannten Firma.

In der Maschinenhalle sind zwei Elektroventilatoren für Orgelgebläse von der bekannten Fabrik Meidinger in Basel zu sehen.



Zur Geschichte der Orgeln im ehemaligen Benediktinerkloster Marienmünster in Westfalen.

Von Dr. Johannes Linneborn, Professor der Theologie, Paderborn.

P. Fidelis Böser O. S. B., Beuron, schrieb jüngst in dieser Zeitschrift, 48. Jahrg. (1913), S. 225 ff., einen Aufsatz: „Eine Orgelruine aus klassischer Zeit", worin er mit ebenso großer Sachkenntnis wie Pietät, welche ein Sohn des heiligen Benedikt gegenüber den Denkmalen verständiger Kunstpflege seines Ordens empfindet, die jetzt noch erhaltene Orgel in Marienmünster beschreibt. Dieses Werk stammt aus den Jahren 1736—1738. Es fielen mir einige Nachrichten[1]) in die Hände über ein anderes Orgelwerk für dieselbe Klosterkirche. Diese Orgel war die Vorgängerin der von P. Fidelis beschriebenen. Sie ist gebaut unter dem Abte Ambrosius Langen (1661—1681), von einem einheimischen Meister, dem Orgelmacher Andreas Schneider aus Höxter, und zwar in den Jahren 1677—79. Das Kloster lieferte dem Meister das Material; geringere Mengen Zinn und ein Posten Blei von 300 Pfund sind aufgeführt in den Notizen zu den Ausgaben für die Orgel. Für Material, welches

[1]) Staatsarchiv Münster. Archiv der neueren Zeit. Reg.-Bez. Minden. Acc. 2/1908 Nr. 38 (Kirchen-, Pfarr- und Schulsachen Marienmünster).

Digitized by Google

der Orgelbauer noch selbst lieferte, erhielt er 42 Taler. Sein Arbeitslohn betrug 160 Taler. — Das Werk war also bedeutend kleiner, aber auch wesentlich billiger als das spätere von 1736. Man braucht sich nicht darüber zu wundern. Das Kloster Marienmünster litt noch in der ganzen zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts an den Nachwehen des Dreißigjährigen Krieges. — Die Mönche von Marienmünster wandten ihrer Orgel aber stete Sorgfalt zu. Meister Andreas bekam auch, und zwar zunächst für die Jahre 1680—1682, den besonderen Auftrag, regelmäßig eine Revision der Orgel vorzunehmen. Das Werk wurde dann im Jahre 1707 einer gründlichen Reparatur unterworfen; der „kunsterfahrene" Orgelbauer Hermann Willenbrock aus Hannover arbeitete vier Wochen im Kloster selbst an der Orgel. Nach kaum dreißig weiteren Jahren ist sie dann durch die neue, prächtigere, ersetzt; die Orgel des Andreas Schneider hat eine Lebensdauer von knapp sechzig Jahren gehabt.

Über die Einrichtung der Orgel und die erwähnten Revisionsarbeiten sprechen die folgenden Kontrakte und Quittungen:

1. Kontrakt[1]) über den Orgelbau.

Anno 1677 den 12. Junii ist zwischen Ihr Hochwürden, Herrn Prälaten zu Marienmünster, Herrn Ambrosium Langen und Meister Andream Sneyder, wohnhafft in Höxter, nachfolgender contract auf eine newe Orgell zu machen getroffen. Es soll die Orgell mit einer newen Sprincklade und zwölff nachfolgenden Stimmen gemacht werden:

Barduhn	16 Fueß,	Sesquialtera 3 Fueß, von 3 Pfeiffen	
Praestandt	8 „	Mixtur 4 Pfeiffen strack[2])	
Violdegamba . . .	8 „	Zifflоit	1½ Fueß,
Octava	4 „	Waldtfloit	1 „
Quinta	3 „	Trompett	8 „
Superoctava	2 „	Gedack	8 „

Zu dieser Orgell werden obgemelten Meister Andreas Shneyder alle materialia verschaffet und die Schreynerarbeyt absonderlich bezahlet, vor welche Orgell zu machen, ihm zu bezahlen versprochen Hundert und sechszig Thllr. So geschehen zu Marienmünster Anno 1677 Junii 12.

Unterschriften: Ambrosius Abtt, manu propria. Andreas Schneider; derselbe hat dann noch beigefügt: vor materialien 42 Thllr.

2. Quittung über Bezahlung der neuen Orgel.[3])

Ich Endsbenahmter bekenne hiemitt, das der Itziger Herr Prelate zu Marienmünster Ambrosius wegen des Newen Orgels, welche Ich dem Closter Marienmünster ververtiget, und nuhmehr unstrefflich geliebert, sowol was die angewente materialigen als auch alle daran geschehne arbeit mich genüchlich contenttiert und richtig bezahlt, derogestalt, das ich mich fehrner wegen Zahlung keine weitere pretension vorwenden kann und sage also danck wollgemehlnen Herrn Prelahten vor völige Zalung.

Gescheien Marienmünster anno 1679, den 28 Novembris.

Andreas Schneider, mein Eigene Handt.

3. Kontrakt über ständige Revisionsarbeiten an der Orgel.[4])

Das heudt dato zwischen ihro Hochw. H. Prälaten Ambrosio, Abten des Closters Marienmunster und Meistern Andreas Sneyder contrahirt worden, das er als der meister heysiges Örgell von 3. Octobris 1680 bis den 3. Octobris 1682 (sage bis achtzig zwey) in gutem esse, als stimmen, pfeiffen zu reinigen, und derogleichen, so zur conservation des Örgels nöhtig, ohn tatelunge versprochen zu halten, laudt unserer beyden Handt unterschrifft, wirdt hier confirmirt.

Marienmunster d. 8. May A. 1680.

Ambrosius, Abtt, m. ppria. Andreas Schneider, Orgelmacher.

---

[1]) fol. 2 l. c.; auf fol. 3 findet sich eine zweite Ausfertigung des Kontraktes.
[2]) Stark! — Die zweite Ausfertigung hat: von 4 Pfeiffen. [3]) fol. 5 l. c. [4]) fol. 6 l. c.

Digitized by Google

4. Kontrakt über eine besondere Reparatur der Orgel.[1])

Anno 1707, d. 16. Octobris ist zwischen Ihro Hochwürden und dem Kunsterfahren H. Hermannum Willenbrock aus Hannover andern theils wegen der Orgell in dahsiger Kirchen, dieselbe zu renoviren und in guten chormäßigen stand zu setzen, folgender contract getroffen.

1. Obligirte sich obgemelter H. Hermannus Willenbrock die gantze Orgell zu visitiren, alle pfeiffen heraus zu nehmen auch alles was zur renovation gehört woll zu untersuchen, auszuputzen und was nöthig zu besorgen.

2. Item die trompette oder rohrwerck mit newen stühlen zu versehen.

3. Item was an den bällgen zu ändern, selbige in guten stand zu setzen.

4. Summa was zur renovation gehörig, trewlich zu verfertigen.

Auf obige Renovation seint mehrgemeltem H. Herm. Willenbrock, versprochen von Closterseitz neben verpflegung in essen, trincken, und schlafen an gelde 18 (sage achtzehn) Rther. Zu Uhrkund ist dieser contract beyderseits untergeschrieben.

Ex commissione Rmi d. Praelati: Herman Willenbrock,
Anselmus prior m. p. Orgelmacher.

5. Quittung[2]) über Bezahlung der Reparaturarbeiten.

Daß Mihr diesser Contract wegen der Orgel zu renoviren Richtig bezalet ist, solches thuhe ich hir mit bescheinigen und Quittieren.

Datum Marienmünster. Datum den 16. November Anno 1707.

Hermann Willenbrock, Orgel Macher.

— So unansehnlich dieses Orgelwerk für die große Klosterkirche auch gewesen sein mag, es hat teilgenommen an den Empfindungen der Sorge und der Freude, welche die Mönche in Marienmünster in ihrem Gottesdienste nach den Vorschriften des Ordens ausströmen ließen. Bei den Aufzeichnungen über die Orgel findet sich die Beschreibung eines furchtbaren Gewitters am 27. Juli 1729, am Feste des Mitpatrons des Klosters, des heiligen Christophorus: ein gewaltiger Blitzstrahl schlug in den Turm, spaltete diesen, zerschmetterte eine Glocke und die Uhr, richtete aber im übrigen keinen Schaden an: da eilte sogleich der ganze Konvent zum Hause Gottes, stimmte den Ambrosianischen Lobgesang an und sagte Gott den schuldigen Dank mit Zwischenspielen der Orgel. (Convolavimus protinus conventualiter ad domum Dei et decantato ibidem Ambrosiano decentes Deo retulimus gratias interludente organo).



Der Frauengesang beim Gottesdienst.

Von P. Ludwig Bonvin S. J. Buffalo N.-Y.

Man hat die kirchlichen Bestimmungen bezüglich des Frauengesanges beim Gottesdienst schwer ausführbar und hart genannt. Eine genaue Prüfung der Rechtsdokumente zeigt, daß diese Ansicht auf einem Mißverstehen beruht. Was die allgemeingültigen Bestimmungen in dieser Sache fordern oder verbieten, ist in Wirklichkeit für die Praxis nicht schwer zu beobachten und steht einer künstlerischen Pflege der Kirchenmusik nicht hindernd im Wege.

Studieren wir die Geschichte der Liturgie, so sehen wir, daß der offizielle Sängerchor der Kirche ursprünglich aus Klerikern bestand, die im Sanktuarium (Presbyterium, Chor) nahe dem Altare aufgestellt, dort nicht nur sangen, sondern auch an verschiedenen Zeremonien teilnahmen. Auch bestehen noch in vielen Ländern an den Kathedralen und Kollegialkirchen Kapitel zur Förderung des Kultus durch den Chordienst, deren Pflicht es ist, liturgische Gesänge persönlich auszuführen. (Wernz, Jus decretal. II, S. 922 u. 949). Schon sehr früh wurden jedoch wegen Mangel an Kräften oder um den Glanz der liturgischen Gesangsaufführungen durch zahlreicheres Sängerpersonal oder durch Mischung mit Sopran- und Altstimmen zu erhöhen, auch Laien, Männer und Knaben, zugezogen. Auch

[1]) fol. 8 l. c. [2]) fol. 8.

Digitized by Google

nach gegenwärtigem Rechte „sollen im Sinne der Kirche (ex mente Ecclesiae), wenigstens in den hervorragenderen Gotteshäusern, die Sänger, welche streng liturgische Verrichtungen ausüben, Kleriker sein. Kann dieses nicht leicht (commode) geschehen, so können aus dem Laienstande geeignete Männer und Knaben genommen werden". (Wernz, Jus decretal. II, S. 484.) Diese den Musikchor bildenden Laien dürfen den liturgischen Chorrock tragen (Decr. auth. 3248) und nehmen im Chore an den Zeremonien teil: „Die Sänger des Musikchores, sagt Benedikt XIV., sollen durchaus die Gesetze des Priesterchores befolgen und sich diesem anpassen."

Im Motu proprio Pius' X. (Nr. 14) lesen wir denn auch, es sei „geziemend, daß die Sänger während des Gesanges in der Kirche kirchliche Kleidung (Talar oder Sutane) mit Superpellizeum tragen", und (Nr. 12) abgesehen vom Altargesang sei „der liturgische Gesang dem Chor der Leviten (Kleriker) anvertraut, deren Amt die Kirchensänger, wenngleich Laien, eigentlich versehen, reliquus cantus liturgicus Chori levitarum est, quorum vice ecclesiastici cantores — anche se sono secolari — proprie funguntur".

Geht das Gegenteil nicht aus einer ausdrücklichen Erklärung oder aus dem Kontext hervor, so ist bei kirchlichen Verordnungen und Rubriken, wenn von Chor und Sängern die Rede ist, dieser eigentliche, offiziell liturgische Chor gemeint. Das ergibt sich unter anderem aus den im Sanktuarium zu beobachtenden Zeremonialvorschriften, welche das Vorwort des Missale und das Caeremoniale Episcoporum für die Sänger geben. (Siehe einen Teil derselben in Martinuccis Man. s. caerem. I, cap. 10 zusammengestellt.) Das Motu proprio Pius' X. vom 22. November 1903 sagt nun in Nr. 12 und 13 nirgends, daß es von einem andern als diesem Chor handelt; im Gegenteil, die Ausdrücke „Chor der Leviten", deren Amt auch die hinzugezogenen Laiensänger in Wirklichkeit versehen, und die in Nr. 14 gewünschte liturgische Gewandung für die letzteren, weisen auf den eigentlichen liturgischen Chor hin.

Das besagt denn auch Msgr. Mancini in einem Gutachten, das er als Präsident der bisher der Ritenkongregation beigegebenen Liturgischen Kommission amtshalber für erstere ausgearbeitet hat, und das die Antwort dieser Kongregation in einem auf den Frauengesang bezüglichen Dekret bestimmt hat. („quaeque responsiones ejusdem S. C. determinarunt". Siehe Ephemerides liturgicae, 1908, Nr. 3, S. 138 und folg.) In diesem Gutachten (Nr. 12) definiert er den streng liturgischen Chor indirekt folgendermaßen: „Der Dienst der Sänger ist ein liturgischer (im Sinne des Motu proprio), insofern er im Chore, d. h. im geheiligteren Raum [Sanktuarium] der Kirche, von Leviten (Klerikern) verrichtet wird." Man kann ergänzen: von Leviten und ihnen nach uraltem Gebrauche zugesellten Laien, Männern und Knaben.

Das ist nun der Chor, von dem das Motu proprio die Frauen ausschließt. „Frauen, sagt Msgr. Mancini (Nr. 12), sollen weder im Sanktuarium sein, noch den Leviten zugesellt werden. So erklärt denn auch das Motu proprio, daß die Frauen, weil eines liturgischen Amtes unfähig, zur Bildung des Chores oder auch nur zur Mitwirkung darin als Teil des Musichores nicht zugelassen werden können. (Mulieres, talis officii expertes, ad Chori partem agendam, aut ullo modo in musicum chorum admitti non posse". Mot. prop. Nr. 13.)

„Sind die Frauen aber außerhalb des Chores aufgestellt, — und unter ‚Chor' ist hier fraglos der ganze Raum des Sanktuariums zu verstehen, — und sind sie, soviel es die Ortsumstände erlauben, vom Altare entfernt, wie auch nach Möglichkeit von den Männern getrennt, . . . so verbietet weder das Motu proprio noch ein anderes Gesetz ihr Singen." (Mancinis Gutachten Nr. 13.)

Beim Lesen dieser Worte des Präsidenten der Liturgischen Kommission könnte vielleicht jemandem der Gedanke aufsteigen: Wir haben ja die Frauen weder als streng liturgische Sängerinnen angesehen, noch ins Sanktuarium gestellt! Warum dann dieses ausdrückliche Verbot im Motu proprio? — Dem gegenüber sei bemerkt: Das Motu proprio ist nach der Erklärung seines hohen Verfassers ein Rechtsbuch für die Kirchenmusik. Ein Rechtsbuch stellt aber auch Grundsätze auf, denen in der Praxis nicht notwendigerweise schon Zuwiderhandlungen vorausgegangen sein müssen. Das Zivilgesetzbuch der meisten Länder erklärte z. B. nur das männliche Geschlecht für politisch stimmberechtigt, obwohl in den betreffenden Reichen

Digitized by Google

die Frauen noch nicht versucht hatten, sich ein solches Recht anzumaßen. Was nicht geschehen ist — wir sehen es ja in diesem Falle — kann später versucht, oder gar durchgesetzt werden. Übrigens irrt man sich, wenn man glaubt, ein im Sanktuarium aufgestellter mit weiblichen Stimmen besetzter Chor sei eine rein theoretische Möglichkeit, die nie in die Praxis umgesetzt worden sei. In der Tat berücksichtigt gerade das erste der nun zu besprechenden Dekrete der Ritenkongregation einen solchen praktischen Fall.

Drei Dekrete, von der Ritenkongregation teils vor, teils nach dem Motu proprio erlassen, beschäftigen sich mit dem Frauengesang in der Kirche; sie dienen uns zum Verständnis dieser päpstlichen Kundgebung.

De Truxillo. „Der heiligen Ritenkongregation wurde die Anfrage unterbreitet: Kann die Sitte beibehalten werden, welche in manchen Kirchen, selbst in der Kathedrale, Eingang gefunden hat, daß nämlich bei feierlichen Ämtern, zumal an den höheren Festen des Kirchenjahres, Frauen und Mädchen innerhalb oder außerhalb des Sanktuariums singen?" Die Ritenkongregation entgegnete: „Diese Gewohnheit steht im Widerspruche mit den apostolischen und kirchlichen Vorschriften; sie ist darum als ein Mißbrauch auf kluge Weise und sobald als möglich zu beseitigen"... (17. Sept. 1897.) (Decr. auth. Nr. 3964).

Zwei Gründe mußten die Antwort der Ritenkongregation bestimmen: 1. Die in der Anfrage erwähnte Sitte nicht nur außerhalb, sondern auch innerhalb des Presbyteriums die Sängerinnen zuzulassen, wodurch ihnen gleichsam liturgischer Charakter zugestanden wird oder sich, wie Mancini in seinem Gutachten (Nr. 18) gelegentlich dieses Dekretes sich ausdrückt, eine gewisse, nicht zu duldende Gemeinschaft zwischen den Klerikern und den singenden Frauen ergibt; 2. der Umstand, daß die Worte der Anfrage auch dahin verstanden werden können, daß in Kathedralkirchen ausschließlicher Frauengesang üblich war; in der Anfrage werden nämlich nur Frauen und Mädchen erwähnt; wie uns aber das folgende Dekret belehrt, macht die Ritenkongregation bei Kathedralkirchen mit Chordienst auch bezüglich des außerhalb des Sanktuariums gepflogenen ausschließlichen Frauengesanges eine Einschränkung.

Der angegebene Grund des Verbotes der ganzen in der Anfrage erwähnten Sitte ist ein liturgischer; er besagt, nur in anderen Worten, die später vom Motu proprio bezüglich der Frauen wegen ihres Geschlechtes ausgesprochene Unfähigkeit zu einem liturgischen Amt.

Das zweite Dekret (Angelopolitana) Nr. 4210 ist vom 17. Januar 1908; es wurde also nach dem Motu proprio erlassen. Die Anfrage lautet: „Durch das Dekret Nr. 3964 De Truxillo (17. Sept. 1897) wurde verboten, daß ‚Frauen und Mädchen innerhalb oder außerhalb des Sanktuariums bei feierlichen Ämtern singen' ... Nun aber heißt es im Motu proprio ... vom 22. Nov. 1903, der gregorianische Gesang solle wieder mehr vom Volke gesungen werden; .. (zu ergänzen ist hier im Gedanken: unter dem Volke sind aber doch auch Frauen) daraus entsteht die Frage: Kann die Erlaubnis gegeben werden, daß Mädchen und Frauen, in den ihnen zugewiesenen Bänken sitzend, und von den Männern getrennt, die feststehenden Teile der Messe, oder wenigstens außerhalb der streng liturgischen Funktion Hymnen oder Lieder in der Volkssprache singen?" Die heilige Ritenkongregation „nach Einholung der Gutachten beider Kommissionen sowohl der Liturgischen als der für Musik und Kirchengesang und nach sorgfältiger Erwägung" antwortete: Ja, in beiden Fällen, mit folgender Bemerkung (et ad mentem. Mens est): 1. Intra christifideles (innerhalb des für die Gläubigen bestimmten Kirchenraumes) sollen Männer und Knaben nach Möglichkeit ihren Teil zum gottesdienstlichen Gesang beitragen (suam partem divinis Laudibus conferant), jedoch ohne Ausschluß der Frauen und Mädchen, ganz besonders in Ermangelung der erstgenannten (haud exclusis tamen, maxime ipsorum defectu, mulieribus et puellis); und 2. wo liturgischer Chordienst (officiatura choralis) besteht, besonders in Kathedralkirchen, ist ausschließlicher Frauengesang nicht zugelassen, es sei denn aus wichtigen, vom zuständigen Bischof zu beurteilenden Gründen. Zudem soll immer sorgfältig alles Unziemliche („inordinatio") vermieden werden".

Der Fragesteller hatte das De Truxillo Dekret mit dem „intra ambitum chori" (innerhalb des Presbyteriums) zitiert; die Ritenkongregation sagt im gegenwärtigen Dekret: „intra christifideles", in diesem den Gläubigen zugewiesenen Teil des Gotteshauses ist ein Mitsingen der Frauen, nicht etwa nur bei Mangel an männlichen Stimmen, wenn

Digitized by Google

auch dann ganz besonders (maxime), sondern einfachhin gestattet (haud exlusis). Bezüglich der Männer und Knaben wird nicht etwa gesagt, daß eigentlich sie allein, wenn möglich, den Gesang zu besorgen haben, sondern, daß auch sie nach Möglichkeit ihren Teil zum gottesdienstlichen Gesang beitragen sollen! Es wird zudem nicht unterschieden zwischen einer Mitwirkung der Frauen im vollen Gemeindegesang und einer solchen im ausgewählten Sängerchor der Gemeinde. Es ist hier nicht unwichtig zu bemerken, daß der Vorsitzende der von der Ritenkongregation zu Rate gezogenen Liturgischen Kommission in seinem ihr unterbreiteten und ihre Antwort bestimmenden Gutachten (Nr. 19 und 20) ausdrücklich einen ausgewählten mit Frauen besetzten Chor gutheißt. Liturgisch bleibt es sich ja gleich, ob der Chor aus der ganzen Gemeinde besteht oder aus einem ausgewählten Teil derselben gebildet ist.

Was nun die stets zu vermeidende Unziemlichkeit (inordinatio) betrifft, von der am Ende des zweiten Teiles des Dekretes die Rede ist, so ist es nicht ganz klar, ob der Satz sich auf beide Teile oder nur auf den zweiten bezieht; im ersteren Fall ist hier vielleicht eine moralische Gefahr gemeint ähnlich derjenigen, welche die im folgenden Dekrete erteilte Antwort bestimmte; im zweiten wahrscheinlicheren Falle ist diese Bemerkung wohl veranlaßt durch die Nr. 25 des Gutachtens: „Auf zwei Dinge müssen jedoch diejenigen, denen es zusteht, besonders achthaben: auf Ordnung und Unterwürfigkeit. Die Ordnung verlangt, daß die Frauen, welche den Kirchengesang ausführen, in richtiger Entfernung vom Altar und Sanktuarium Aufstellung nehmen. . . Die Unterwürfigkeit fordert, daß sie sich nicht anmaßen, was anderen Sängern zukommt rc." Das dritte in Betracht zu ziehende Dekret ist vom 18. Dezember 1908 datiert. Die Anfrage lautete: „In beinah allen Gegenden der Vereinigten Staaten Nordamerikas versteht man unter Chor nur eine Vereinigung weniger sowohl weiblicher als männlicher Sänger, welche dazu auserkoren werden, bei der feierlichen Messe die liturgischen Texte zu singen. Dieser Chor oder diese Vereinigung von Männern und Frauen oder Mädchen ist an einem nur für eigene Benutzung bestimmten Platze außerhalb der „cancelli" (Schranken des Sanktuarium), ja meist sehr weit vom Altare aufgestellt; einen anderen Chor, der die liturgischen Texte sänge oder rezitierte, gibt es nicht.

„Daher die Frage; Ob im Hinblick auf das Dekret über den Frauengesang in den Kirchen (nach Los Angeles, vom 17. Januar 1908), dem zufolge es gestattet ist, ‚daß unter den Gläubigen die Männer und Knaben, soweit es möglich ist, ihren Teil zum gottesdienstlichen Gesang beitragen, ohne daß jedoch, besonders in deren Ermanglung, die Frauen und Mädchen ausgeschlossen sind', ein solcher Chor oder eine solche oben beschriebene Vereinigung von Männern und Frauen, die an einem vom Altare weitentlegenen Platze aufgestellt ist und das Amt eines liturgischen Chores ausübt, künftig erlaubterweise verwendet werden kann?"

„Nach reiflicher Erwägung des eingeholten Urteils beider Kommissionen, sowohl der liturgischen als derjenigen der Musik und des Kirchengesangs, beschließt die heilige Ritenkongregation, die vorgelegte Frage folgendermaßen zu beantworten:

Prout exponitur, negative et ad mentem. Mens est: ut viri a mulieribus et puellis omnino sint separati vitato quolibet in convenienti et onerata super his Ordinariorum conscientia.

Wie die Sache in der Anfrage vorgelegt wird, Nein und dem Sinn nach. Der Sinn ist: Die Männer seien von den Frauen und Mädchen durchaus getrennt mit Vermeidung alles Unziemlichen, und hierauf zu achten wird den Bischöfen zur Gewissenspflicht gemacht".

Um dieses Dekret zu verstehen, muß man vor allem das Sätzchen: „Prout exponitur, wie die Sache vorgelegt wird" wohl beachten, denn das „Nein" der Ritenkongregation bezieht sich ausdrücklich nur auf den Fall, wie er eben vorgelegt wurde.

Wer die Kontroverse, welche die Anfrage veranlaßte, genau verfolgt hat, oder auch nur in der Zeitschrift „Church Music" III, S. 293 den Artikel: The Gallery Choir. A Final Decision Desired" liest, kann nicht zweifeln, daß der Fragesteller durchaus loyal vorgegangen ist. Da ihm von den Gegnern stets die Unterscheidung entgegengehalten wurde zwischen dem streng liturgischen im Sanktuarium aufgestellten Chor, auf den allein

Digitized by Google

das Motu proprio sich beziehe, und dem bei uns üblichen, auf der Orgelempore die liturgischen Gesänge vortragenden, nicht im kanonischen Sinne liturgischen Chor, der eigentlich nur ein ausgewählter Gemeindegesangchor zu nennen ist, so wollte der Anfragende diesen letztgenannten Chor so unzweideutig wie möglich als vom liturgischen Chor verschieden schildern, um so endlich einmal volle Klarheit darüber zu erhalten, ob in diesem sogenannten „Gallery choir“ die Frauen mitwirken dürfen. Er beabsichtigte durchaus nicht, einen neuen Verwerfungsgrund, den sittlichen, in die Wagschale zu werfen. Die Ritenkongregation sah aber die Anfrage in einem neuen Lichte. Ein Chor wie der geschilderte konnte für Länder mit anderen gesellschaftlichen Gewohnheiten und Anschauungen Bedenken erregen. Die ganze Sache, deren liturgische Seite schon entschieden war und im obigen Dekret denn auch nicht berührt wird, spitzte sich nunmehr zu einer rein sittlichen Angelegenheit: „sint separati, vitato quolibet inconvenienti“.

Die liturgische Kommission wurde, wie das Dekret ausdrücklich hervorhebt, auch diesmal zu Rate gezogen; ihr Vorsitzender Msgr. Mancini hat zu unserem Dekret einen Kommentar in den Ephem. liturg., 1909, Nr. 2 veröffentlicht. Dieser Kommentar läßt über das soeben Gesagte, d. h. über den für die römische Antwort ausschlaggebenden Beweggrund keinen Zweifel. Man höre nur die Hauptstelle dieses Kommentars:

„Die vorgeführte Antwort braucht keine Verwunderung hervorzurufen. Die Darstellung des vorgelegten Dubiums setzt nämlich augenscheinlich eine untermischte Vereinigung („coetum promiscuum“) von Männern und Frauen voraus, die während des Hochamtes den Gesang besorgt und vom Volke getrennt, vom Altar äußerst weit entfernt ist und den Musikchor bildet. Man kann also vor sich haben, und hat hier sicherlich vor sich singende junge Leute beiderlei Geschlechts, die zusammen sind und zwar, wie man schließen kann, auch ohne Zeugen und die zweifellos alle miteinander verkehren“. . . . „Handelte es sich um Engel, so hätte es allerdings nichts auf sich; aber es sind Menschen, Lehmgebilde, die hier in Betracht kommen. Ein derartig enges Inberührungkommen (contactus) also, das schon im weltlichen Verkehr streng zu verurteilen wäre (gravi censura notandus foret), kommt bei heiligen und gottesdienstlichen Verrichtungen einem Greuel gleich (abominationem sapit).“

Also ein Chor mit der hier geschilderten Untermischung wird nicht gutgeheißen: prout exponitur, negative; ein anders aufgestellter Chor wird damit nicht verworfen, denn es wird sogleich beigefügt: „et ad mentem. Mens est“. Der Sinn des Dekretes ist folgender: Die Aufstellung des Chorpersonals soll dergestalt sein, daß die Sänger von den Sängerinnen getrennt sind und so alles Unpassende vermieden wird, das je nach Charakter, Bildung und Disziplin unter dem Chorpersonal mehr oder minder vorkommen könnte. Hiermit wird natürlich bedeutet, daß ein solcher Chor gestattet ist.

Aus dem oben vollständig mitgeteilten Text des Dekretes ist ersichtlich, daß letzteres für die Erlaubtheit solcher Chöre keineswegs die weitere Bedingung stellt: „Falls keine Knaben erhältlich sind“. Eine solche Klausel steht nicht im Dekret.

Auch folgt aus dem Gesagten, daß das Motu proprio unversehrt aufrecht erhalten bleibt, mit andern Worten, daß die Dekrete keine Abänderung desselben aussprechen. Das Motu proprio und die Dekrete sprechen eben von verschiedenen Chören, das Motu proprio vom streng liturgischen Chor, die Dekrete vom ausgewählten Gemeindegesangchor, der zwar auch liturgische Gesänge ausführt, aber kein offiziell liturgischer Chor ist.

„Was ist nun unter ‚ganz getrennt, omnino sint separati‘, zu verstehen?“ fragt Dom Pothiers Organ, die damals in Rom von D. Pothiers Sekretär redigierte „Revue du chant grégorien“, (XX, Nr. 1) und es antwortet: „Bis zum etwaigen Erscheinen bestimmterer offizieller Verfügungen ist es Sache des gesunden Menschenverstandes, hierauf die Antwort zu geben. Wir glauben, daß die Trennung wirklich vorhanden ist, wenn sie in einem genügenden materiellen Hindernis besteht, wie es ein zwischen den beiden Teilen des gemischten Chores gestelltes Harmonium ist, oder auch wenn die Männer und Frauen durch einen entsprechenden Zwischenraum voneinander geschieden sind. Bei der Beobachtung dieser Regel sind geschlechtlich gemischte Kirchenchöre im Prinzip erlaubt.“

Mit Recht hebt daher das Londoner „Tablet“ (6. Febr. 1909) hervor, daß „es wirklich nicht schwer fallen möchte, alle Kirchenchöre nach der von diesem Dekret aufgestellten Regel einzurichten: Untermischte Chöre von Männern und Frauen sind verboten, getrennte

Digitized by Google

Chöre, bestehend aus Männern auf der einen, und Frauen auf der andern Seite, sind nicht verboten". Einen solchen Chor habe ich tatsächlich jeden Sonntag Gelegenheit zu sehen und zu hören: der vom Orgelgehäuse getrennte Spieltisch steht zwischen den Sopran- und Altsängerinnen einerseits und den Tenor- und Baßsängern andrerseits. Auch noch andere genügend getrennte Aufstellungen sind möglich; ja eine gewisse Trennung nach Stimmengattungen ist zwecks genauen Zusammensingens der einzelnen Gattungen überhaupt notwendig.

Das ist also die Rechtslage des Frauengesanges, wie sie sich aus den Bestimmungen des Motu proprio Pius' X. und den Dekreten der Ritenkongregation ergibt; die spezielle Regelung der Frage in einzelnen Diözesen konnte hier nicht in Betracht gezogen werden.



Die Kirchenmusik in Martin Deutingers Kunstlehre.

Mit Ergänzungen aus seinem handschriftlichen Nachlaß. Von J. Hatzfeld-Paderborn.

(Fortsetzung.)

II.

In jener einfachen, einstimmigen Choralmusik lag nun nach Deutinger ein Element der Erweiterung, das sich mit der Erweiterung des kirchlichen Lebens nach außen hin gleichfalls weiter ausbildete, und unbeschadet der Objektivität des Kirchenstils in der Musik, mit der Objektivität des Glaubensreichtums auch die Objektivität des Tonreichtums in der Musik verband ... „Man konnte sich daher wohl erlauben, in der Erweiternng der Tonreihen auch das Unisono der Kirchentöne durch die einfache Begleitung des Diskantus zu verzieren, indem die zweite Stimme doch nur als begleitende angesehen werden mußte, und also auf die Aushaltung der Hauptstimme und des Ganges der Choralmelodie keinen Einfluß haben konnte. Diese Begleitung hatte dann aber von selbst die Erweiterung des Diskantus in den Kontrapunkt und in den ganzen Reichtum der Harmonie zur Folge, der sich nun gleichfalls mit dem ersten Cantus firmus des ältesten Kirchenstils ohne wesentliche Veränderung desselben verbinden konnte" (508).

Die Ausbildung des Kontrapunktes ist für Deutinger gleichbedeutend mit Entdeckerfahrten in das Land der Harmonie. Wie die Harmonie in den Kirchenstil einbezogen wurde, ohne dessen Objektivität zu beeinträchtigen, darüber findet sich eine längere Darlegung.

„Die Harmonie ist an sich mehr von objektiver als subjektiver Bedeutung, ihre Aufgabe ist eine seelisch allgemeine, an die geistige Einheit sich anschließende.[1]) Die Harmonie ist wesentlich begleitender Natur. Sie ändert also den Gang des kirchlichen Vortrags in der Musik nicht, sondern macht ihn nur reicher und mannigfaltiger. Derselbe Reichtum, der im Glaubensinhalte noch unenthüllt dem Wissen und der subjektiven Erkenntnis als unerschöpflicher Schatz aller kommenden, durch jenen Inhalt geleiteten und herbeigeführten subjektiven Entwicklung anvertraut war, bot sich in der Harmonie in objektiv natürlicher, subjektiv gleichfalls noch unenthüllter Bedeutung dem seelischen Ausdrucke dar. Beide objektive Beziehungen, der natürliche und der übernatürliche Reichtum der Kirche entsprechen einander gegenseitig und waren in diesem entsprechenden Gegensatze mit dem griechischen Baustil verwandt. Dieser Gegensatz war ein objektiv gemessener, und daher in seiner eigenen Einfachheit und Würde dem symbolischen Charakter des Glaubenslebens vollkommen angemessen. Je mehr er sich von der Subjektivität des sonderheitlichen Gefühles und der menschlich momentanen Leidenschaft, sowie der ganzen Beweglichkeit sinnlicher Aufregung ferne hielt, um so mehr erschien dieser Stil in seiner Harmonienfülle dem kirchlich objektiven Glaubensgehalte angemessen. Die Feierlichkeit und Pracht des Gottesdienstes wurde durch den Reichtum der Harmonie vermehrt und die Einfachheit und Ungetrübtheit des Choralgesanges, die dem stets gleichbleibenden Gange des kirchlichen Ritus entsprach, wurde dadurch nur um so allseitiger und gewaltiger. Die ernste Würde des Cantus firmus umschloß durch den unerschöpflichen Reichtum der Harmonie die Allseitigkeit der in dem objektiven Kirchengebote vereinigten und geheiligten subjektiven Andacht, ohne eine besondere Regung

[1]) D. h. von außen hinzutretend. Der Verfasser.

Digitized by Google

sich entfalten zu lassen. Alle Empfindungen wurden in den Akkorden der Harmonie angeschlagen, aber alle wurden auch wieder durch den stets gleichen Ernst der übermächtigen objektiven Kirchengewalt niedergehalten und von der Totalität verschlungen ... Noch war die Menschheit nicht so von dem objektiven Elemente des Glaubens durchdrungen, daß die subjektive Regung im Einklang mit der objektiven Würde des Glaubens hätte gehalten werden können. Die vorherrschende Übermacht des objektiven Gesetzes in der Vokalmusik und der objektiven Haltung in der Harmonie und in ihrer Verbindung mit jener bleibt daher dem älteren Kirchenstil unterscheidende Eigenschaft und bezeichnet ihn, seiner Besonderheit nach, zunächst als symbolische Kunstform" (508 ff.).

Man wird das stellenweise stark Aprioristische in diesen und den unmittelbar vorausgehenden Ausführungen Deutingers nicht verkennen können, so sehr auch feine Beobachtungen, unverhoffte Durchblicke immer wieder überraschen. Es lag für eine Natur wie Deutinger nahe, da, wo für eine Lösung auf historischer Grundlage die nötigen Unterlagen fehlten, eine solche auf sozusagen spekulativem Wege zu versuchen. Es ist dies das, was man mit einem treffenden Ausdruck „Ästhetik von oben" genannt hat.

Daß Deutinger mit der Bezeichnung „symbolische Kunstform" nicht etwa einen Stil gemeint haben könnte, der durch Anwendung rein äußerlicher Symbole etwas hätte sagen und bedeuten wollen, wird ohne weiteres klar sein. Eine Symbolik, die nicht aus dem Wesen der Musik selber erflossen ist, wird für den Großteil der Zuhörer immer zu ihrem Verständnis einer Erklärung bedürftig sein, während das, was die Musik mit ihren ureigensten Mitteln sagt, für jeden Zuhörer, der offenen Herzens ist, verständlich sein wird, was darum noch lange nicht zu heißen braucht, daß er's nun auch mit Worten auszudrücken vermöchte; das vermag in sehr vielen Fällen nicht einmal der Komponist selber. Weiter trägt eine solche Symbolik die große, geradezu unvermeidbare Gefahr einer Veräußerlichung und Schablonisierung der Kirchenmusik in sich. Und wenn damit nicht schon zugleich auch das Stigma der Langweiligkeit heraufbeschworen würde, so dann sicherlich durch die naturgemäß sehr beschränkte Anzahl solcher Symbole, die bis zum Überdruß wiederkehren müßte. Man sollte sich auch nicht durch einen Seitenblick auf die kirchliche Malerei und Plastik zu einer Überschätzung der Symbolik verleiten lassen. Denn einmal lassen sich die Eigenheiten der einen Kunst nicht ohne weiteres auf eine andere übertragen, und dann ist es in keiner Art von Kunst die Symbolik, die uns das Beste zu sagen hat — wozu brauchte es denn dann auch noch einer Kunst? — sie ist vielmehr günstigstenfalls das, was der Fremdenführer im schatzreichen Dome ist. Was Deutinger meint, ist eine Art innerer Symbolik, die zudem das notwendige Ergebnis eines zweifachen Mangels ist, der überwunden werden soll, der Mangel einer subjektiven Erfassung der objektiven Elemente des Glaubens und das Fehlen jener letzten und feinsten Mittel der Tonkunst zusamt dem Unvermögen, sie zu gebrauchen. Diesen letzteren Mangel zu beheben, mußte erst die „subjektive Empfindung als wesentliches Prinzip der Vollendung der Tonkunst" (S. 510) erkannt und angewandt werden.

In der Zeit der Entwicklung und Ausbildung des Kontrapunktes war „die Freude an der neuen Entdeckung zu groß, als daß man auf die geniale Verbindung des äußeren Tongesetzes mit seiner Anwendung auf die kirchliche Idee hätte denken können." Mit anderen Worten: die Freude am rein Musikalischen ließ ein Denken auf das Liturgische noch nicht hochkommen (Niederländer), oder besser noch, ließ darauf vergessen, da es ja vorher, in den Zeiten des Chorales doch da war. „Zuerst mußte der Reichtum der Tonwelt sich in seiner eigentümlichen Kraft fühlen, um dann um so freier und gewaltiger dem Dienste der Kirche sich widmen zu können. Sobald dieser innere Zusammenhang einmal gefunden war und die Kunst nicht bloß des Reichtums, sondern auch der innern Macht über die Empfindung gewiß geworden war, eröffnete sich sofort ein neuer Aufschwung für die Entwicklung der Musik, ... der durch Palestrina und Lassus bezeichnet ist" (S. 531).

Wir wissen heute, daß Palestrina und Lassus der Abschluß einer Entwicklung sind, wenn bei ihnen auch, freilich ganz versteckt, Keime des Neuen vorhanden sind, sie sind mithin nicht als neuer, sondern vielleicht treffender als letzter Aufschwung einer ablaufenden Entwicklung zu bezeichnen. Ihr Verdienst ist es, jenen „inneren Zusammenhang", von dem Deutinger im vorhergehenden spricht, mit der Intuition des Genies erspürt zu haben; geleitet indessen von einem allgemein sich geltend machenden stärkeren und feineren liturgischen Empfinden.

Die Eigenart beider Fürsten der Tonkunst hat Deutinger wohl erkannt. Er sagt über Lassus: „Außer der großartigen Auffassung der Harmonie ist es auch noch ein tiefes Gefühl,

Digitized by Google

das durch ein inniges Verständnis der Harmonie, selbst ohne eigentliche Melodie, durch Benützung der gesteigerten Wiederholung und anwachsender Harmonienströme von ihm erreicht wurde. Es ist ein mystisch heiliger Schmerz und ein tiefklagender Jubel, was seine Harmonien durchströmt. Sein Magnificat und sein Miserere, diese beiden großen Höhepunkte der tiefsten Empfindung, geben von dieser Tiefe seines Gefühles und von seiner Macht über das Gemüt das herrlichste Zeugnis" (S. 532). Nebenbei weist Deutinger darauf hin, daß Orlando auch der Humor nicht fremd war.

Über Palestrina heißt es: „Palestrina ... errang die höchste Würde der Tonkunst in einem mächtigen und ernsten Kirchenstil. ... Seine Macht besteht vorzüglich in der objektiven Gewalt des Gedankens, mit der er den Inhalt des heiligen Textes in seiner Allgemeinheit ergreift und in seiner einfachen Majestät wirken läßt. Es sind die weiten, einfachen Gewölbe des Rundbogenstils, die in ihrer ungeschmückten, aber großen Harmonienkraft uns hier begegnen. Mächtige Tonsäulen tragen ein weites Harmoniengewölbe und runden sich nach vorne geheimnisvoll zur innig verschlungenen Tiefe der Anbetung des Allerheiligsten" (S. 533).

Was Deutinger im weiteren über die in der folgenden Epoche sich auswirkende römische und besonders neapolitanische Schule sagt, ist im einzelnen nicht überall klar. Daß da ein ganz neues musikalisches Prinzip, grundstürzend gegenüber dem vorhergehenden, zur Herrschaft gelangte, wird überhaupt nicht hervorgehoben. Die Scarlatti, Durante, Pergolese, Jomelli &c. erscheinen als die durchaus legitimen Erben Palestrinas und Lassos, was sie doch in Wirklichkeit nur teilweise waren. Ein Urteil über die Brauchbarkeit ihrer kirchlichen Musik wird überhaupt nicht abgegeben. Wenn wir das heute selber noch nicht können und anscheinend nahe dabei sind, die bisher gewohnte, absprechende Pauschalverurteilung zu einem guten Teile im günstigeren Sinne zu revidieren, so werden wir billig von Deutinger nicht mehr verlangen dürfen, als daß er ein striktes Urteil zu geben vermied. Daß ihm aber die Gefahren, die in dem neuen Stile verborgen lagen, nicht entgangen sind, zeigt eine Auslassung seines Tagebuchs unterm 27. März 1853, wo es über das Stabat mater von Pergolese heißt:

„Einfach, rührend, schön im einzelnen, doch etwas zu abgesonderte Behandlung der einzelnen Strophen, die jede für sich ein liebliches Bild, fast wie von den Lorenzo oder Fiesole, zusammen aber nicht sich gruppieren wollen. Dadurch wird der Totaleindruck gemindert und die Komposition erscheint als Ganzes betrachtet langweilig, was sie im einzelnen gar nicht ist. Auch ist die Manier, den einzelnen Wortausdruck zu suchen, bereits zu vorherrschend. Dadurch wurde der Verfall der Kirchenmusik herbeigeführt ..."

Es war eben die Zeit, wo die weltliche Musik die geistliche aus der Vorherrschaft verdrängte. „Die Ausbildung der Kunst in der Kirche hatte einen zu erhabenen Charakter, als daß sie außer der Kirche einen subjektiv erfrischenden, in die Verhältnisse des Lebens eindringenden und diese erhebenden und umschaffenden Einfluß hätten üben können. Es entstand somit ein weiteres Bedürfnis für die Kunst, mit dem Reichtum ihrer Schöpfungen auch die weniger ernsten und weniger objektiven, dabei aber doch immer der geistigen Erhebung angehörigen Gebiete des Lebens zu erfreuen" (S. 533). Auf diesem neuen Wege hat sich dann die Musik aller Mittel der Darstellung bemächtigt. Oper und Oratorium bezeichnen den Weg der Vokalmusik, während die Instrumentalmusik in der Symphonie ihren höchsten Gipfel erklomm. Es bleibt ihr nach Beendigung dieser subjektiv-plastischen Periode, wie Deutinger sie nennt, um von da den höchsten Punkt ihres Vermögens zu erreichen, nur noch übrig, sich „nun auch in die Tiefe des darstellbaren Inhaltes zu versenken, um diese ihr zu Gebote stehenden Mittel auch geistig zu beherrschen." Das wäre dann der Weg zu dem genannten Ideal-Kirchenstil. „Nur die Erhabenheit der Idee, die ihn ergriffen hat, kann allein den Künstler mitfortreißen in jene Regionen, wo ihm die Erde verschwindet und er die Offenbarungen eines höheren Lebens vernimmt, die er dann der erwartenden Sehnsucht der Menschen verkündet, durch die er das Gemüt im tiefsten Grunde bewegt, und wie ein Bote Gottes auf der Leiter der Kunst von der Erde zum Himmel und vom Himmel ins innerste Geheimnis des Menschenherzens sich senkt" (356 f.). Beethoven kann als der Angelpunkt dieser sich voneinander abhebenden Epochen angesehen werden, da in ihm „die Begeisterung für den Reichtum der Formen noch nachklingt, aber bereits eine Sehnsucht nach einem tieferen, durch Befreiung der Subjektivität vom objektiven Glauben verloren gegangenen und doch nur in dieser Freiheit allein wahrhaft zu erringenden Schatz geistiger Offenbarung auftaucht" (S. 536). „In der Liebe Gottes wohnt die Freiheit, in der Liebe Gottes wohnt die Kunst. Die Liebe aber hängt ab

Digitized by Google

vom Glauben, und ein tieferes, subjektiv errungenes innigeres Verständnis, ein innigeres Umfassen des objektiven Glaubensgrundes durch den freien, persönlichen Geist, wird auch die Kunst von dem erkältenden Wehen des Zweifels und der Verzweiflung erretten und zur wahren Kraft der religiösen Begeisterung führen. In der Sonne der Religion wird der Baum der Kunst neu erblühen" (S. 537).

Es ist, als hätte Deutinger auf den höchsten Kirchenstil als den zu erstrebenden Idealstil auf einmal völlig vergessen, von dem er fünfzehn Seiten früher gesprochen hat. In Wirklichkeit aber redet er von nichts anderem. Er redet von ihm, wie wir vom Christentum sprechen und ganz selbstverständlich das römisch-katholische meinen, oder etwa so wie die Theoretiker des frühen Mittelalters über Musik traktierten und dabei keine andere als die kirchliche im Sinne hatten.

Daß dieser Standpunkt Deutingers sich mit den Jahren nicht etwa abgeschwächt, sondern im Gegenteil mit noch betonterem Bewußtsein festgehalten wurde, beweist ein Abschnitt aus Deutingers „Freundschaftlichen Briefen über Musik", die er in seiner leider allzu kurzlebigen Zeitschrift „Siloah" (1850, also fünf Jahre nach Erscheinen der Kunstlehre) abdrucken ließ. Nach einer scharfen Kritik an der Unsinnigkeit und Hohlheit des Opernbetriebes heißt es weiter:

„Da lobe ich mir die Musik der Kirche, wo sie ihrem Inhalte treu bleibt. Da strömt das Herz in tiefen Empfindungen über, nicht die Eitelkeit trägt den Ton zu einer gaffenden Menge, sondern das im gleichen Gefühle mitbetende Volk läßt sich von dem reinen Ton zur tiefen Rührung begeistern, und nicht die Hände, aber die Herzen geben nicht Beifall, sondern Mitgefühl zu erkennen. Das hebt auch den Sänger in seinem eigenen Gefühle und beflügelt seine ganze innere Welt voll Empfindung. Und die Kirchenmusik sollte hinter der Opernmusik zurückstehen? . . . Inhalt, Ausführung, Empfindung, alles scheint mir für den Vorzug der Kirchenmusik zu sprechen.

Dabei meine ich freilich nicht jene Kirchenmusik, die in mißlungener Anwendung der Opernmusik, oder im steifen, pedantischen Widerspruch gegen dieselbe (!) geschaffen wurde, sondern die ihrer Stellung angemessene Musik der reinen Gefühle der Begeisterung für die Geheimnisse des Glaubens, des Vertrauens, des Jubels, der Hoffnung und für Empfindungen von dieser Tiefe und Allgemeinheit. Selbst die Zahl der Komponisten kann ich hier in die Reihe stellen, ohne sie einem nachteiligen Vergleiche auszusetzen. Man kann zwar sagen, daß die Kirchenmusik heutzutage hinter der Opernmusik zurückstehe, allein auch dagegen wäre noch manches zu erinnern. Aber zugegeben, so liegt das nicht darin, daß die Menschen keine Kirchenmusik haben, sondern daran, daß die Kirche und die Musik keine Menschen mehr haben, die tief genug und warm genug fühlen und denken, um den Geist dieser beiden Seraphime der Menschheit zu fassen und nachzutönen. Die egoistische Bildung ist zu vorherrschend. Jeder will glänzen vor andern, will etwas vorstellen. Jeder sucht das wahre Glück außer sich, statt es in sich zu suchen. Darum diese verächtlichen Menschen und Komponisten.

. . . Soeben aber sehe ich, da ich Ihren Brief noch einmal durchlese, daß Sie die Kirchenmusik, die Sie der Opernmusik gegenüberstellen, mit dem Ausdruck „Choral" bezeichnen. Das macht nun zwar einigen Unterschied, aber doch keinen gar zu großen. Offenbar ist die Choralmusik[1]) ein zu enger Begriff, um darunter die Kirchenmusik zu verstehen, und ich sehe gar nicht ein, warum die Instrumentalmusik von der Kirche sollte ausgeschlossen sein. Dann sollte man aber nicht sagen, ob die Theater- und Kirchenmusik, sondern ob die Instrumental- mit Vokalmusik der bloßen Vokalmusik vorzuziehen sei.[2]) Dann aber würde die Frage mehr auf Theater und Kirche und überhaupt auf kein wirkliches Verhältnis mehr passen." (Siloah, Jahrgang 1850 S. 255 f.) In dem gleichen Briefe ist aber kurz vorher zu lesen (S. 231 f.):

„Wenn man die Empfindung der Seele als den Inhalt der Musik bezeichnen muß, dann sehen Sie wohl leicht ein, wie wenig die Genremusik im Vorteil ist. Die Gefühle des Menschen sind um so reicher, je mehr sie eine Begeisterung für das Ewige in sich aufgenommen haben. Nur in dieser Tiefe liegt die Menge der Empfindungen und daher der musikalische Reichtum. Denken Sie sich ein Kyrie von einem rechten Meister komponiert! Welch eine Gewalt der Empfindung liegt in dem Ruf einer zerknirschten und doch Gott vertrauenden Seele! Wo ist eine Opernstelle, die eine solche Tiefe besitzt? Was soll jener musikalische Hilferuf im Robert unter dem Kreuze anders sein, als solch ein Notruf einer erschreckten und zitternden Seele und zugleich der Triumph des Gottvertrauens der Verfolgung der Sünde gegenüber. Und ist jene

[1]) Es ist der a cappella-Gesang gemeint. [2]) In seiner Kunstlehre bejaht Deutinger diese Frage.

Digitized by Google

Stelle nicht die schönste in jener ganzen Oper, inwiefern diese überhaupt einen ästhetischen Wert hat? Welcher Reichtum in einem Credo, in einem Agnus Dei, in einem Benedictus! Und dann diese einzelnen Glieder, Kyrie, Gloria, Sanctus, Benedictus und Agnus Dei, sind es nicht die großen Akte eines gewaltigen Dramas der menschlichen Seele? Und haben diese fünf Akte weniger Gehalt, weniger Mannigfaltigkeit als die Opernakte? Ich sollte doch meinen, sie dürften da nicht zurückstehen und hätten dafür die Tiefe des Gefühls und die Erhabenheit des Gegenstandes voraus ... Die Genremusik hat die Schuld daran, daß die Bedeutung der Musik überhaupt gar so sehr mißverstanden wurde und wird, daß die Empfindung, das wahre tiefe Gefühl verdrängt wurde durch bedeutungsloses Haschen nach dem Augenblick, durch Streben nach dem Effekt und dem Beifall des unverständigen, nur mit den Ohren, nicht mit dem Geiste vernehmenden Haufens. Welche Entwürdigung der Kunst zur bloßen Unterhaltung des Pöbels, statt zur Bildung, Vergöttlichung und Vergeistigung der menschlichen Gefühle zu dienen" (Siloah 1850 S. 231 f.).

Daß eine höchste Kunst auch höchster Mittel bedarf, ist schon an verschiedenen Stellen der einzelnen Zitate herausstechend. Von dem idealistischen Standpunkte eines Deutinger kann es kein Ausscheiden und Bannen irgend welcher Mittel geben, ja von ihm aus am allerwenigsten; und es findet sich auch in der Tat nicht die leiseste darauf bezügliche Andeutung. Die Mittel sind da und es braucht nur den rechten Geist, sie dienstbar zu machen, und solange die Mittel den Geist noch knechten, ist's eben der rechte noch nicht. Ein Herrwerden durch Subtraktion liegt gänzlich außerhalb des Gesichtskreises Deutingers. „Soll der Zeit je wieder geholfen werden, so kann das nur geschehen nicht durch Umkehr zu der alten Form, das würde die Bewegung des Lebens, die einem bestimmten Ende zustreben muß, unmöglich machen, sondern durch die Einkehr in den alten, ewig neuen Grund alles fortschreitenden Lebens" (Kunstlehre S. 218).

(Schluß folgt.)



Freie Choralbegleitung – ein Ausfluß modernen Tonempfindens.

Von Peter Griesbacher, Regensburg.

(Fortsetzung.)

Doch ist er nicht der einzige unter denen, die sich mit Griesbacher über die Schranken der Starrdiatonik hinwegsetzen.

Einer von denen, die ihre Eigenart besitzen und auch dem Choral die persönliche Note aufzuprägen verstehen, ist Bonvin.

Instruktiv ist seine Missa Gregoriana Ia, Op. 88, Nr. 1 (Eigentum des Cäcilienvereins, Regensburg 1908). Die Prachtmelodie des I. Kyrie versetzt er aller Diatonik zum Trotze mit feinem Gefühl durch ein obligates fis in unser E-moll. Das folgende f der Melodie vermittelt die Überleitung nach C-dur. Die sonstigen „chromatischen" Erscheinungen im Kyrie decken sich mit altklassischen Begriffen. Doch bleibt er dabei nicht stehen. Gegen Schluß drängt die Harmonie expansiv nach ausdrucksvollen Weiterungen, daher das im klassischen Stil unmögliche phrygische Subsemitonium und der rasche Wechsel G-dur — H-dur — D-moll auf S. 2, System 2! Auch die Harmonisierung des II. kürzeren Kyrie geht über die altpolyphone Harmoniesphäre hinaus. Dasselbe Bild im Kyriale parvum. Modernes Fühlen offenbart die rasche, wenn auch vermittelte Aufeinanderfolge Des-dur — G-dur und umgekehrt:
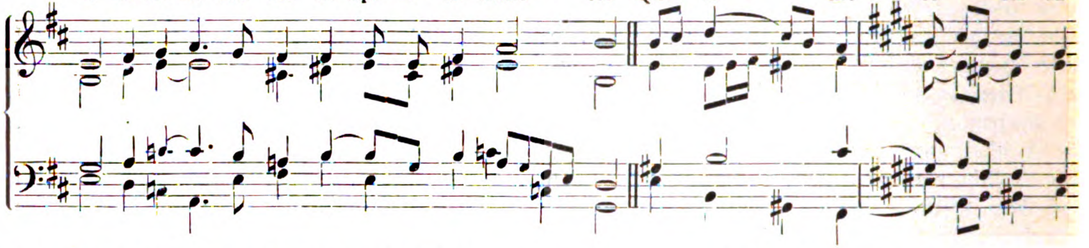
S. 28

tu in glo - ri - a

eine Erscheinung, die sich noch mit altklassischen Mitteln erklären läßt, aber nicht ohne Orlandoschen Einschlag existieren kann.

Digitized by Google

Doch läßt sich Bonvin keine Schranken setzen. Stellen, wie:



sind rein chromatischer Natur und offenbaren den Drang der Zeit, die Errungenschaften der Freiharmonik auch in der Choralbegleitung zur Geltung zu bringen.

Daß sich Dr. Widmann-Eichstätt nicht gerne an Tabulaturen hält, ist bekannt. Seine im Orgelbuch zum Eichstätter Gesangbuch niedergelegte Choralharmonik kennt keine Schranken, insoferne sie keinen auch noch so fern abliegenden Akkord ausschließt und an Diësen verwendet, nicht was die Palestrinenser oder Starrdiatoniker, sondern was der Domkapellmeister von Eichstätt will. Daß dabei oft grell Licht und Schatten wechseln, ist Geschmacksache. Impulsive Naturen lieben das. Jedenfalls kann man im Eichstätter Gesangbuch Choral und Chroma gar häufig Arm in Arm wandeln sehen. Das ist so der Zug der Zeit.

Daß die künstlerische Bewegung, der drahtlosen Telegraphie gleich, wie ein geheimnisvoller Funke in weite Fernen greift, sehen wir an Amerika. Wenn wir nicht schon Bonvin zu den Söhnen des fernen Westens zählen wollen, so haben wir einen Montani, dessen Kompositionen in seiner Heimat hochgeschätzt werden. In seiner Marienvesper (Complete Vespers B. M. V. New York: G. Schirmer) stellt er einer mehr oder minder geistreichen Choraldiatonik eine oft scharf gewürzte (siehe S. 39!) Chorchromatik gegenüber. Missa „Orbis Factor" nennt er eine mensurierte Messe für Unisonochor und Orgel, worin er ähnlich wie Höscheler mit Esprit Choralthemen verwendet. Schon im Kyrie vergißt der Autor die diatonische Tendenz, die aus dem ganzen Aufbau der Harmonie erhellt und kommt zu scharf chromatischen Wendungen. Je mehr er sich hineinlebt, desto lebhafter wird das harmonische Bild. Der Mittelsatz des Credo steht ganz im Zeichen des Chroma. Eine wahre Salve von Fremdharmonien löst der Passionsgedanke aus:

HO - MO FAC - TUS EST. Cru - ci - fi - xus

é - ti - am pro no - bis sub Pón - ti - o Pi - lá - to etc.

Man wird einwenden: Das ist kein Choral. Wirklich? Ist das freie Invention? Ja und nein. Die Vatikana kennt kein Crucifixus mit dieser Melodie. Aber sie kennt ein Kyrie mit dem durch * gezeichneten Motiv. Ändert denn der Text den melodischen Charakter so sehr, daß dieselbe Phrase mit einem Kyrie dem Chroma wesentlich widerstrebt, mit einem Crucifixus aber die Arme nach ihm ausstreckt? Es ist echtes Choralbut, das in ihr, wie in der ganzen Messe rollt. Der Autor aber pendelt zwischen Starrdiatonik und exzessiver Chromatik unsicher hin und her. Es ist in seinem Innern ein Zwiespalt. Die Theorie legt seiner Phantasie die Fesseln der Starrdiatonik an; sein künstlerisch Fühlen aber reißt ihn fort in die Gefilde moderner Freiharmonik – der Drang der Zeit. Arme Kunst, die Fesseln trägt! – Die Messe verdient, studiert zu werden: sie hat Rasse. Für die Künstler erblüht die Erkenntnis, daß es in dem Zwiespalt von Lehrmeinungen keinen anderen Ausweg gibt als dem Fühlen in der Brust unbeirrt offenen Ausdruck zu geben.

Immer mehr führt uns der aufgenommene Faden in die moderne freiharmonische Atmosphäre hinein. Ihr Odem weht uns entgegen aus Joseph Funks Missa „Magnae Deus potentiae.“ Was man dort auf Seite 3 und 4 sieht, die impulsive Harmonisation des Gloria, die von der schüchternen Behandlung des Credo auffallend absticht, ist nichts anderes, als die Freiharmonik, die ich meine. Ein paar Proben sagen alles:

Fi - li u - ni - gé - ni - te Je - su Chri - ste. Dó - mi - ne De - us

A - - - gnus De - i Fi - li - us Pa - - - - - tris
rit.

Wer wollte sagen, daß diese Harmonik der Logik entbehrt? Man muß doch seine helle Freude haben an diesem prächtigen Flusse, an dieser zielbewußten Modulation, die die Harmonie in weitem Bogen auslädet und so natürlich abschließt. Freilich, wenn nicht die musikalische Technik entscheidet, sondern ein theoretisch fixiertes Axiom, dann strotzt dieses reizende Tonbild von Sünden und Fehlern und trieft von „blutigem Dilettantismus“. Hoffentlich gibt man nicht der subjektiv gefärbten Rhythmik schuld. Sie hat keinen Einfluß: die Melodie ist's, die die harmonische Linienbewegung dirigiert.

Was ich will mit meiner Propaganda für moderne Choralbegleitung, das ist nicht Chroma per se, Chroma ohne Ziel und Ende, nein, das ist die Freiheit für Choralharmonik von der natürlichen Schönheit, die das Funksche Gloria auszeichnet.

Mit warmer Begeisterung tritt für eine solche das neugegründete, aus dem Boden der kirchenmusikalischen Praxis aufsprießende Fachblatt „Der katholische Organist“ ein. Die Proben, die der talentvolle Redakteur desselben, Chordirektor A. A. Knüppel in Altenessen gibt, verraten entschiedenes Geschick und sind aller Beachtung wert. Mit der Devise „Das Alte herzlich lieben, das Neue ständig üben“, geht er an eine freie Bearbeitung des Kyrie aus dem Choral-Requiem. Das Resultat ist ein formenschönes, modernes Harmoniebild aus dem der Choral in intakter Schöne verklärt entgegenstrahlt:

Digitized by Google

(Schlußpartie)

Ký - - ri - e e - - - lé - i - son, Ký - ri - e . . . .

e - - - - lé - i - son.

Ein moderner Kenner muß die Verve des Aufbaues, den Fluß und die Klangschönheit des Gesamtbildes, die feine Liniatur der Melodik, die Entwicklung der Harmonie im wohltuenden Wechsel von Konsonanz und Dissonanz, in Schaffung und Lösung von Klangkonflikten uneingeschränkt anerkennen. Kein Kritiker hätte etwas auszusetzen, wäre nicht der Paragraph von der Starrdiatonik geprägt worden. Er stempelt eine durchaus gediegene, künstlerisch hochstehende Musik zum Dilettantismus, zum Nonsens rc. Aber wenn ich das Ohr als obersten Richter anrufe, dann möchte ich mit Springer großen Zweifel setzen in den „alleinseligmachenden Charakter der Diatonik". Es gibt noch etwas anderes, das echt und schön ist und hinter keiner Diatonik zurücksteht: eine moderne Choralbegleitung nach Knüppels Art.

Merkwürdig, daß auch Knüppels Technik sich auf einen fließenden, größtenteils in Halbtönen auf- und abgleitenden Baß stützt.

Es gibt überhaupt viele Berührungspunkte für all die modernen Erscheinungen auf dem Gebiete der Choralharmonik. Die auffallendsten sind fließende Baßmelodik und Dauerharmonie. Beide Momente finden sich in Höschelers Choralharmonik.

Man beachte den Baß im I. Kyrie seiner Missa choralis!

Ký - - - - ri - e e - - - - - - - - - - lé - i - son.[1])

Daß es sich dabei nicht um Zufall, sondern System handelt — „Schablone" würde Springer sagen — dafür zeugt die Behandlung des letzten Kyrie:

Ký - - - - - - - - ri - e, Ký - - - - - - - ri - e

[1]) Diese Probe aus Höschelers Missa choralis unterscheidet sich von der bereits mitgeteilten wesentlich. Während es sich oben um reine Vokalmusik handelt, tritt hier die Orgel zum Unisono-Gesang: also Choralbegleitung im eigentlichen Sinne.

Digitized by Google

Wer meine Choral-Credo, mein Psalterium, meine Missa choralis V. toni, mein Choral-Requiem kennt, der muß unbedingt zugeben, daß hier im wesentlichen die gleiche Erscheinung vorliegt. Merkwürdig! Während Griesbacher an seinem Psalterium arbeitet, entsteht – vielleicht in einem und demselben Monate – Höschelers Missa choralis! Die beiden Autoren kennen sich nicht; sie stehen in keinerlei Kontakt. Sie schöpfen nicht etwa aus einem und demselben Lehrbuch einer modernen Choralbegleitung – es existiert keines. Was sie einigt, ist nur die künstlerische Freiheitstendenz, die sich keine Fessel anlegen läßt, die sich weder durch die altklassische noch durch die diatonische Tabulatur gebunden erachtet. Und nun ergibt das Resultat der beiderseitigen Bestrebungen dasselbe harmonische Bild. Muß das nicht zu denken geben? Es gibt eben in der Kunst auch ein ungeschriebenes Gesetz: das Tonempfinden, das in der Psyche schlummert – und allen Gesetzen zum Trotz mit elementarer Expansionskraft nach außen drängt. Was hilft gegen solch psychische Gewalten alle Beckmesserei? Oft ist es der Künstler selber, der sich die ererbte Theorie immer und immer wieder vor Augen hält; aber das Empfinden in der Brust ist stärker als alle traditionellen und philosophischen Erwägungen. Die Kunst ist nicht trockene Spekulation, sondern lebendes Leben, Ausfluß mächtiger Empfindungen. Und jene Kunst ist wohl die echteste, die die Spuren solchen Lebens an sich trägt.

Mir ist die Höschelersche Choralharmonik äußerst sympathisch. Wollte der talentvolle Autor, dessen Augenmerk nur auf Voll- und Wohlklang gerichtet ist, in seinem ungestümen Freiheitsdrang nicht alle ererbten Normen achtlos beiseite setzen, wollte er auf dieses Brillantfeuerwerk von grellen Quinten und Oktaven verzichten, wollte er – weiter ausladend – mehr an Gruppenharmonie denken, meine Befriedigung wäre eine restlose. Doch, wenn hier die Harmonien sich hastend überstürzen, so ist es wohl die Macht des Aufbaues, die am Schlusse noch nach Entwicklung aller Kräfte drängt. Übrigens fehlt es Höscheler auch nicht an Dauerharmonien. Sie kommen in vokaler Abwicklung signifikant zur Geltung im Christe (S. 3) bei „Gratias agimus" (S. 6) 2c. Auch die wuchtigen breiten Akkordschläge im Orgelpart bei „Quoniam" (S. 9), wo ich acht volle Taktharmonien zähle, bei „Et resurrexit" (S. 13) „Et unam" (S. 15), die übermächtige Ausladung im Sanctus (S. 17) und Hosanna (S. 18) künden diese Eigenart moderner Choralharmonik.

Eine persönliche Note mit modernstem Einschlag weist Isidor Stögbauers Choralharmonik auf. Sie wandelt nicht auf der breiten Heerstraße mit, sondern geht eigene Wege. Ohne nach den Gesetzen des strengen Stils zu fragen, ohne sich um die Kalkulnormen der Diatoniker zu kümmern, greift er mutig ins Volle und schafft mit all den chromatischen Mitteln, die eine moderne Technik zuläßt. Zwar hat er es sich zunächst zur Aufgabe gemacht, durch Introduktionen, Präludien 2c. in den Choral motivisch einzuleiten und verwendet dazu die charakteristischen Themen, indem er sie mit freiester Harmonie umgibt. Doch finden sich in seinen bisherigen Publikationen auch zusammenhängende Choralmelodien. Eine Strophe aus der Pfingstsequenz erhält dabei unter Einführung eines stilgerechten Interludiums (Wiederholung) von vier Takten folgende Gestaltung:

più animato. *Adagio.* Conso-lá-tor óp-ti-me, Dul-cis ho-spes á-ni-mae
riten.
più adagio. *Lento.* Dul-ce re-fri-gé-ri-am.
pp *ppp* *rall.*

Digitized by Google

Ist das nicht prächtig? Könnte die Harmonie glatter fließen? Könnte die Melodie impulsiver illustriert, vertieft werden? Könnte der ganze Aufbau zugleich einfacher, natürlicher sich gestalten? Muß nicht jeder voraussetzungslose Künstler seine Herzensfreude haben an diesem Tonbilde? Für die Macht der Empfindung, die diese Künstlerseele ergriffen, da ihr im vollen Aufgehen in der herrlichen Melodie diese Harmonien entströmten, zeugen die vielen dynamischen und agogischen Bestimmungen, die so genau ins Zentrum treffen, daß man alles sofort nachfühlen muß.

Und nun richte man sein Augenmerk auf die Baßmelodie! Was sieht man? Den charakteristischen Fluß, die diatonischen und chromatischen Sekundschritte! Man beachte die Harmonie! Was sieht man? Die Dauerharmonien, die zwei Verse auf einem Orgelpunkt aufbauen und darüber kleinere oder größere Tongruppen in chromatische Durchgangsakkorde zusammenfassen! Die Zeichen der Zeit! Alles, was man Griesbachers Choralbegleitung als Nonsens, als Schablone und Dilettantismus ankreiden will, während man für Stögbauer Worte der Anerkennung findet! Das ist die Göttin Justitia mit zweierlei Maß!

Der gemeinsame Zug der Zeit offenbart sich in einer verblüffenden Stilstabilität und Stiläqualität, so daß das Resultat, von Schwankungen im Nebensächlichen abgesehen, im Einzelfalle fast von vorneherein festzustellen ist. Wenn ich den Introitus in Ascensione Domini nach meinem Empfinden harmonisieren würde, die Harmonie müßte ganz dieselben Züge tragen, wie das nachfolgende Fragment, das aus der Feder J. B. Thallers stammt.

Vi-ri Ga - li-láe - - i, quid ad-mi-rá - - mi-ni a-spi-ci-én-tes in coe-

lum? al-le - - lú - - ja.

Thaller schreibt mir hier so aus der Seele, daß ich mich staunend frage: Ist das möglich, daß in einer so neuen und ungewohnten Stilform die Empfindungen einen so bestimmten Umriß annehmen, daß sie sich mit instinktiver Sicherheit auf eine so ausgeprägt einheitliche Physiognomie kondensieren, als ob das Tonbild – in der Künstlerpsyche längst fertig – nur des Augenblicks harrte, um Leben und Gestalt zu erhalten; daß es gleichgültig ist, ob dieser oder jener Künstler den Schöpfungsakt vornimmt, da ja die Form von selbst fließt?
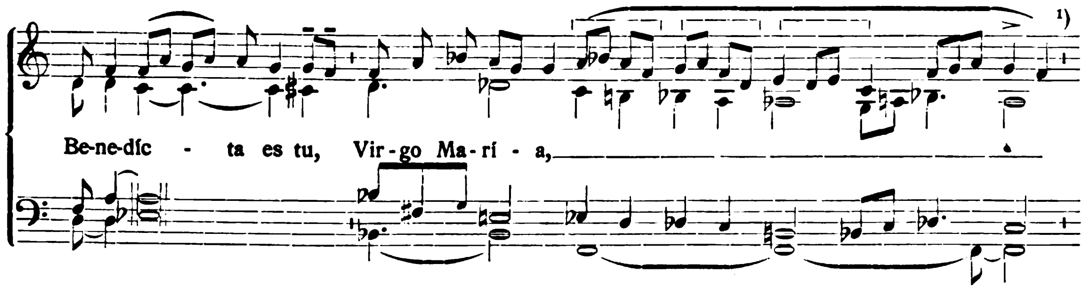
Der Gesamtausdruck, der von den üblichen Stilformen in der Choralbegleitung als etwas Neues, Selbständiges sich abhebt, wie die einzelnen Züge, der prächtige Fluß in den Nebenmelodien, der dem Gewoge der Choralmelodie eine breite ruhige Unterlage bietet, der gleitende Baß, die breite Ausladung der Harmonie in Gruppenakkorden und Orgelpunkten, die Entwicklung und Lösung der harmonischen Konflikte im Sinne eines < >, der Mangel von simplen Ganzschlüssen, deren Ersatz durch eine logisch lückenlos aufschließende Übergangschromatik, die mehr dem melodischen Empfinden entspringt und all das als gemeinsames Zentrum einer plötzlich auftauchenden neuen Kunstform: kann das etwas andres bedeuten als den Pulsschlag der Zeit?

Ich will auf die Feinheiten der Thallerschen Begleitung nicht näher eingehen. Wie hält die Harmonie mit dem ungestümen Drängen der Melodie über Galilaei so gleichen Schritt! Könnte die Diatonik hier nachkommen? Wie prächtig ist das Fragezeichen gezeichnet! Könnte hier ein E-moll, ein h 6 oder gar ein A-dur genügen?

Thallers Art ist mir so sympathisch, daß ich unbedingt noch eine Probe seiner Kunst folgen lassen muß:

Digitized by Google

Graduale für 8. Dezember:



Das ist Stil von meinem Stil. Das ist die freie moderne Choralbegleitung, wie ich sie mir denke. Von einer Verdunklung der Melodie, von einem Mangel an Stileinheit keine Spur: nein, es ist musikalische Hochkultur, ein modernes Tonbild von idealer Schöne. Und die Faktur steht himmelhoch über der Schuldiatonik unsrer Zeit.

Ich meine, daß ich mit diesen instruktiven Proben abbrechen kann. Wer die Augen offen hält, der sieht sich bereits genug. Und diejenigen, die blind sein wollen, glauben nicht Moyses und den Propheten und würden nicht glauben, wenn ein Toter vom Grabe aufstünde.

Die Sammlung ließe sich ja nach Belieben erweitern, wollte man auf die Suche gehen. Sie umfaßt nur Kompositionen, die mir der Zufall auf den Redaktionstisch des „Liter. Handweiser" gewürfelt hat. Die Quelle der Erscheinungen ist damit noch lange nicht erschöpft.

Daß es neben den zitierten Publikationen noch eine schöne Blumenlese unedierter Essays gibt, die sich in modernstem Sinne mit der Lösung des Problems Choral und Chroma beschäftigen, und daß es neben solchen Praktikern auch Theoretiker gibt, die sich über die brennende Frage in modernem Sinne äußern, kann ich aus Erfahrung bestätigen. Namentlich die Jugend stellt ihr Kontingent von „Pfadfindern", die das „verbotene" Paradies lockt. Da ist es ein cand. juris aus dem Norden, der von der Macht der verheißenden Idee gelockt, sich an die Arbeit macht und eine ganz anerkennenswerte Probe mit den charakteristischen Erkennungszeichen vorlegt und um Korrektur ersucht. Dort ein Alumnus aus dem östlichen Nachbarlande, der sich eine Gradualbegleitung, eine Hymnus-Harmonisierung für eine Primiz erbittet, dort ein Kandidat, der mir sein „vim patior" per Karte mitteilt, dort ein Kloster, das sein „Salve Regina" einer modernen Behandlung unterzogen haben will. Ein jugendlicher Anhänger versucht seine Lanze gegen publizistische Angriffe auf das moderne System, das es ihm angetan hat.

Wollte ich meine Mappe lüften, sie gäbe den Beweis, daß die Bewegung die weitesten Kreise ergriffen, daß in dem Gedanken einer modernen Choralbegleitung sich die Gefühle von Tausenden konzentrieren. Möge man den Griesbacher totschlagen: es steht die Elite der Jugend in der Reserve. Sie wird für eine Idee eintreten, die in der modernen Psyche schlummert und je mehr sie niedergekämpft wird, um so mächtiger ihr Haupt erhebt, bis es auch der letzte Gegner einsieht, daß er einer vis major gegenübersteht, die sich nimmermehr besiegen läßt.

Was nützt es da, von Nonsens und Dilettantismus zu schreien und Artikel zu schreiben: „Wie Griesbachers Choralbegleitung abgelehnt wurde?" Sie wurde nicht abgelehnt. Sie wurde begeistert aufgenommen. Man hat die Empfindung, als habe „ein musikalischer Moses aus harten Quadern mit einem Zauberstab frischen Trank hervorgebracht", als „habe der Granit des Chorals nur darauf geharrt, die leuchtenden Funken der modernen Harmonie von sich zu geben" (Lit. Handweiser Nr. 64 S. 3). Man versenkt sich „wonnetrunken in die unaufhörlich quellende Produktivität" einer solchen Choralbegleitung und findet dabei, daß der Choral wahrhaft unsterblich ist und unter allen Breitegraden musikalischer Entwicklung „die Glut der ewigen Sonne in die Herzen strahlet". (l. c.) Man anerkennt eine „phänomenale Erfindungsgabe" und hofft, daß Organisten, die es aus künstlerischen Rücksichten verschmähen, in einer langen Vesper Vers für Vers mit der stets gleichen Schablone zu begleiten, durch die höchst originellen Harmoniefolgen eines modernen Meisters gewiß eine nachhaltige Förderung erfahren." „Und gar mancher, der vielleicht mit grimmigem Auge die vielen ♯ und ♮ und ♭ verdonnert und vermaledeit, wird gern sein Ohr dem eigenartigen Reize und versöhnenden Wohlklange leihen, der

[1]) Man vergleiche des Komponisten Orgelbegleitung zum Choraloffertorium „Ave Maria" in „24 größere und kleinere Kompositionen für Orgel" (A. Pietsch-Ziegenhals) S. 23, ein wahres Kabinettstück in seiner Art.

Digitized by Google

in so mancher hochmodernen Fassung der uralten Psalmweise liegt, wird unwillkürlich gebannt sein von dem geradezu weihevollen Ausdrucke, den Griesbacher besonders in der Harmonisierung der marianischen Antiphonen erzielte" (F. X. Hacker in Lit. Handweiser Nr. 67, S. 17).

„Wer die Harmonik dieses Psalterium Vespertinum vorurteilslos auf sich wirken läßt, wird vor allem zugeben müssen, daß trotz allen Chromas von modern-weltlichem Sentimento nichts zu spüren ist, er wird aber auch anerkennen müssen, daß die künstlerische Verve, die hinter diesen Harmonien steckt, ungleich höher steht, als in den gangbaren diatonischen Begleitungen, die fast jeder Harmonieschüler fertig bringt und wo der Baß gravitätisch einherschreitend mit tyrannischem Gestus jeder Stimme ihren obligaten Dreiklangsbaß anweist. Hier kennt er keine Vormachtstellung: als par inter pares bildet er mit den anderen Stimmen einen kunstvollen Reigen um die Königin Melodie. Der überraschenden Feinheiten und aus dem Sinn des Textes inspirierten Charakteristika sind so viele, daß man auf einzelnes nicht einzugehen braucht . . . Wir zweifeln nicht, daß der chromatischen Begleitungsart die Zukunft gehört, sobald man sich daran gewöhnt hat, von historischen Erwägungen abzusehen und einzig die Melodien, wie sie an sich sind, in Betracht zieht. Für die praktische Kirchenmusik kommen nur liturgische und ästhetische Gesichtspunkte in Frage, oder man muß, wenn man konsequent sein will, jede Begleitung verbannen. Tertium non datur."

Diese Worte J. Kreitmaiers, des hervorragenden Ästhetikers und Komponisten, sind wie eine Bombe ins Lager der Gegner gefallen. Schöner, prägnanter ließe sich die Haltlosigkeit der gegnerischen Einwendungen wohl nicht geben als mit diesen klipp und klar gesprochenen Worten.

Auch Dr. Gmelch, der bekannte Choralforscher, findet die Idee einer freiharmonischen Choralbegleitung nicht so unsinnig, wie der „Chorwächter". Er meint sogar, daß man schon nach einem „Jahrzehnt vielleicht lächeln wird darüber, daß man in unseren Tagen über die Zulässigkeit einer chromatischen Choralbegleitung überhaupt disputieren konnte." „Ebenso wie ich das Wort Gottes in der Sprache des 20. Jahrhunderts verkündigen kann, ebenso kann ich auch die alte Choralmelodie mit dem Gewande einer modernen Harmonisation umkleiden. Es kommt eben darauf an, daß die chromatische Choralbegleitung in maßvollen und künstlerischen Bahnen sich bewegt. Und beide Forderungen sind in der Missa choralis von Griesbacher erfüllt." (Fortsetzung folgt.)



Kleine Beiträge.

Unser verehrter Mitarbeiter, H. H. P. Bonvin S. J. (Buffalo) erhielt von Sr. Eminenz dem Herrn Kardinalstaatssekretär ein Schreiben, das eine besondere Anerkennung für die Bemühungen Bonvins um die Kirchenmusik enthält. Das Schreiben, zu dem wir dem so tüchtigen Ordensmanne von Herzen Glück wünschen, hat folgenden Wortlaut:

Segretaria di Stato
di Sua Santita
Nr. 70962

Dal Vaticano die 5 Maji 1914

Reverende Domine

Peracceptum scito Beatissimo Patri „Hosanna" tuum fuisse. Studium enim volumen illud praesefert quod plurimum, ut allatum est, impendis in excolendos Ecclesiae concentus atque in instaurandam, ex pontificiis praescriptis, musicen sacram. Pergratum sane Beatissimo Patri studium, idemque apprime dignum religioso viro, cui maxime, ut oportet, cordi sit decor domus Dei. Habeto igitur Pontificis Augusti cum gratulationes tum gratias: habeto et Apostolicam Benedictionem, qua te tuosque labores Deo benigne commendat.

Staatssekretariat Seiner Heiligkeit.
Nr. 70962.

Vatikan, den 5. Mai 1914.

Hochwürdiger Herr!

Seien Sie versichert, daß Ihr „Hosanna" den Heiligen Vater sehr gefreut hat. Dieses (Gesang-)Buch zeugt nämlich von den großen Bemühungen, die Sie sich, wie uns berichtet wurde, um die Ausgestaltung der Gesänge der Kirche und die Erneuerung der Kirchenmusik gemäß den päpstlichen Verordnungen geben. Bemühungen, die in der Tat Seiner Heiligkeit äußerst genehm sind und sich für einen Ordensmann, dem die Zierde des Hauses Gottes ja sehr am Herzen liegen soll, durchaus geziemen.

Digitized by Google

Pares et ego tibi habeo gratias pro oblato et mihi eiusdem voluminis exemplari Paternitati tuae et credas et habeas

Addictissimum

R. Card. Merry del Val

Reverendo Domino Ludovico Bonvin S. J. Buffalum

Empfangen Sie also sowohl den Glückwunsch als den Dank des Heiligen Vaters; empfangen Sie auch den Apostolischen Segen, durch welchen er in seinem Wohlwollen Sie und Ihre Arbeiten Gott empfiehlt.

Gleichen Dank spreche auch ich Ihnen aus für das mir überreichte Exemplar desselben Werkes und verbleibe Ew. Hochwürden

ergebenster

R. Kardinal Merry del Val.

Sr. Hochwürden Herrn Ludwig Bonvin S. J., Buffalo.



Aufführungen in Gottesdienst und Konzert.

1. Schlußfeier am Gregoriushaus in **Aachen.** Mittwoch, 22. Juli 1914, nachmittags 4 Uhr: 1. **R. Bartmuß: Tokkata in C Op. 36.** 2. C. Frank: Grande pièce Symphonique in Fis Op. 17. 3. Choral: Graduale und Alleluja aus der Messe Cibavit (Fronleichnam). 4. H. Brach: Christus factus est obediens (vierstimmiger Männerchor). 5. J. S. Bach: Präludium und Fuge in G. 6. F. Mendelssohn-Bartholdy: Sonate in F Op. 65: a) Allegro mod., b) Adagio, c) Andante, d) Allegro assai vivace. 7. Lob und Ehre sei dir, deutsches Kirchenlied (Diözesan-Gesangbuch Nr. 43). 8. F. Nekes: Agnus Dei aus der Messe in hon. Ss. Salvatoris (vierstimmiger Männerchor). 9. M. Reger: Tokkata und Fuge in A Op. 80. 10. Ch. M. Widor: Symphonie VI in G Op. 42: a) Allegro, b) Adagio, c) Intermezzo, d) Cantabile, e) Vivace. 11. Choral: Graduale, Alleluja und Offertorium aus der Messe dilexisti (Virgo, non Martyr). 12. Jakob Handl (1550—1591): Ecce quomodo moritur justus (vierstimmig). 13. J. S. Bach: Präludium und Fuge in H. Donnerstag, 23. Juli, morgens ½8 Uhr: Choralhochamt vom Feste der Übertragung der heiligen drei Könige (Formular von Epiphanie, 6. Januar). Die stehenden Gesänge aus der IX. Messe des Ordinariums. Nach dem Offertorium: P. Piel, Trio in H. Postludium: G. Fr. Händel, Fuge in C.

2. Vortragsabend der Kirchenmusikschule **Paderborn,** Mittwoch, 22. Juli 1914. Vortragsfolge: 1. Fantasie und Fuge in G-moll von J. S. Bach (1685—1750). 2. Concerto grosso Nr. 18 (Largo, Allegro, Largo, Andante, Spiritoso) von G. F. Händel (1685—1759). 3. Choral a) In coena Domini inter lotionem pedum, b) Alleluja et versus in Dom. III post Pent. (Graduale Vaticanum). 4. Gaudent in coelis von Vittoria (1540—1613?). 5. Gloria aus der „Studentenmesse" für Sopran, Tenor und Baß in Begleitung von Orgel und zwei Violinen von Lotti (1667—1740). 6. „Es flog ein Täublein weiße", einstimmiges altes Kirchenlied. 7. Viva Maria, vierstimmiges Lied von E. Tinel (1854—1912). 8. Orgelkonzert Op. 177, G-moll, II. Satz von J. Rheinberger (1839—1901). 9. Präludium für Orgel Op. 59 von M. Reger (geb. 1873).



Aus Zeit und Leben.

1. Rom. Die unter der Leitung des hochverdienten P. Santi S. J. stehende **römische Kirchenmusikschule,** die wir wiederholt dem Interesse unserer Leser empfehlen, hat gemäß dem Schreiben Sr. Eminenz des Herrn Kardinalstaatssekretärs vom 10. Juli 1914 vom Heiligen Vater die Erlaubnis erhalten, sich „päpstliche" Kirchenmusikschule zu nennen. Zu dieser Auszeichnung und Anerkennung beglückwünschen wir unsere italienischen Freunde aufrichtig. Wir werden in der nächsten Nummer ausführlicher auf diese römische Musikschule und ihr verdienstvolles Arbeiten zurückkommen.

2. Über den S. 158 erwähnten Kursus zu **Tübingen** lesen wir in der Köln. Volkszeitung (23. Juli 1914, Nr. 657) folgenden Bericht:

Tübingen, 22. Juli 1914. Zwecks Förderung des Gregorianischen Chorals hielt der Diözesan-Cäcilienverein Rottenburg am 20. und 21. Juli in Tübingen eine Tagung ab. Als Redner waren gewonnen die Universitätsprofessoren Dr. A. Koch, theol. Fakultät, Dr. Volbach, Universitätsmusikdirektor, Pater Prior Dominikus Johner aus Beuron, der Präses des Vereins, Pfarrer Reilbach und cand. theol. Traa (Tübingen). Neben dem theoretischen Teil fand der praktische besondere Berücksichtigung mit Ansetzung eines vor- und nachmittägigen Gottesdienstes mit Choralgesängen, die von Theologiestudenten und einem Kinderchor gesungen wurden. Diese Tagung, der auch der Heilige Vater auf ein Huldigungstelegramm hin den erbetenen apostolischen Segen erteilt hat, darf als ein Wendepunkt für den Kirchengesang in der Diözese Rottenburg gedeutet werden, das um so sicherer, als auch das bischöfliche Ordinariat durch seinen Stellvertreter, Generalvikar Dr. Sproll, die bestmögliche Befürwortung der getroffenen Maßnahmen zusicherte.



Digitized by Google

Zeitschriften.

1. **Anzeigeblatt für Kirchenmusik, Orgelbau und Glockenkunde** 1914, 8: Höscheler Arnulf Op. 12, Missa choralis f. gem. Chor u. Orgel (Janz). – Choralstunde. – Notenformen des neuen Chorals. – Die neue Orgel in der Dekanatsstadtpfarrkirche in Leoben (F. M. Gürth).

2. **Caecilia** (St. Francis. Wis.) 1914, 7/8: Sacred Music and the Priest's Personality (Chas. Becker). — Dr. F. X. Witt ou the Direction of Catholic Church Music. – Kurze Geschichte der Kirchenmusik.

3. **Cäcilia** (Straßburg) 1914, 7: 24. Generalversammlung des Cäcilienvereins der Diözese Straßburg (Leyder). – Jahresbericht des Cäcilienvereins der Diözese Straßburg (Leyder). – Valentin Heintz († 1894) (E. Richart). – † Kanonikus Msgr. Franz Xaver Nekes (L. H.). – Les livres de Chant sacré (G. G.). — L'Orfeò Català à Paris (Peyrot).

4. **Der Chorwächter** 1914, 7: IX. Generalversammlung des Diözesan-Cäcilienvereins des Bistums Basel. – Die Pflege der Kirchenmusik im Stifte Engelberg.

5. **St. Gregorius-Blad** 1914, 7: Liturgische Opstellen (v. Adrichem). – Het Graduale van Kerkwijding. (Th. M. Beukers). – Bij het vijftig jarig Priesterfeest van Michael Haller (H. Oostveen). – Die Einheit im katholischen deutschen Kirchenliede (Wentholt). – Gevaarlijke helling (H. Oostveen).

6. **Der Kirchenchor** 1914, 6/7: 21. Generalversammlung des Cäcilienvereins der Diözese Augsburg am 1. und 2. Juni in Öttingen (Dr. Widmann). – Plaudereien über Selbsterlebtes.

7. **Monatsschrift für Schulgesang** 1914, 4: Zu Glucks zweihundertstem Geburtstage (Dr. Münnich). – Zeichen der Zeit (A. König). – Schulgesang und Tonbildung (Dr. Dostert). – Gesangs- und Musikpädagogik auf der „Bugra" (O. Schäfers). – Musikdebatte im preußischen Abgeordnetenhause (Schluß).

8. **Musica Sacro-Hispana** 1914, 7: El P. Antonio Eximeno (N. Otaño S. J.).

9. **Odilia** 1914, 7: Generalversammlung des Straßburger Diözesan-Cäcilienvereins in Oberehnheim am 11. Juni. – Die Herz-Jesu-Litanei: Ihr Inhalt (B. W.). – Der letzte Maisonntag im Quebek-Canada (O. Sch.). – Die Pause nach der Mediante in der Psalmodia.

10. **Die Stimme** 1914, 10: Der neue Lehrplan für den Gesangunterricht in den preußischen Volksschulen (Dr. Löbmann). – Das musikalische Sehen (J. Schinko). – Friedrich Gernsheim als Liederkomponist (K. Schurzmann). – Johann Friedrich Reichardt (W. Hastung). – Zum Artikel „Neues Verfahren in der Stotterheilung" von Lehrer A. Elders-Crefeld (Dr. E. Fröschels).

11. **La Tribune de Saint-Gervais** 1914, 7: Cinquième Congrès de la Société internationale de musique (Ier au 10 juin 1914) (G. Berruyer).



Aus dem Verlage.

Vorbemerkung. Es ist der Redaktion nicht möglich, für alle einzelnen zugesandten Werke die Verpflichtung einer Besprechung oder der Aufnahme in den Cäcilienvereinskatalog zu übernehmen. Die Anzeige an dieser Stelle ist unter Umständen, namentlich bei Werken von geringer Bedeutung, als Ersatz für eine Besprechung anzusehen. Die Aufnahme eines Werkes in diese Rubrik kann deshalb keineswegs ohne weiteres als Empfehlung gelten. Eine Rücksendung der Einläufe erfolgt in keinem Falle.

Bücher und Schriften.

1. **Bechler, Leo und Rahm, Bernhardt.** Die Oboe und die ihr verwandten Instrumente nebst biographischen Skizzen ihrer bedeutendsten Meister. Eine musikgeschichtliche Betrachtung. Anhang: Musikliteratur für Oboe und Englisch Horn zusammengestellt von Dr. Philipp Losch. Leipzig, Karl Merseburger. Preis 2 M 40 ₰, gebunden 3 M.

2. **Gmelch, Dr. Joseph.** Die Kompositionen der heiligen Hildegard nach dem großen Hildegardkodex in Wiesbaden phototypisch veröffentlicht mit 32 Lichtdrucktafeln. Düsseldorf, L. Schwann.

3. **Paul, Theodor.** Systematische Gehör-, Treff- und Rhythmusübung und allgemeine Musikkunde. Breslau, Heinrich Handel. Preis 1 M 50 ₰.

4. **Schmitz, Eugen.** Geschichte der Kantate und des geistlichen Konzerts. I. Teil: Geschichte der weltlichen Solokantate. Band V der Kleinen Handbücher der Musikgeschichte nach Gattungen von Hermann Kretzschmar. Leipzig, Breitkopf & Härtel. Preis 7 M, gebunden 8 M 50 ₰.

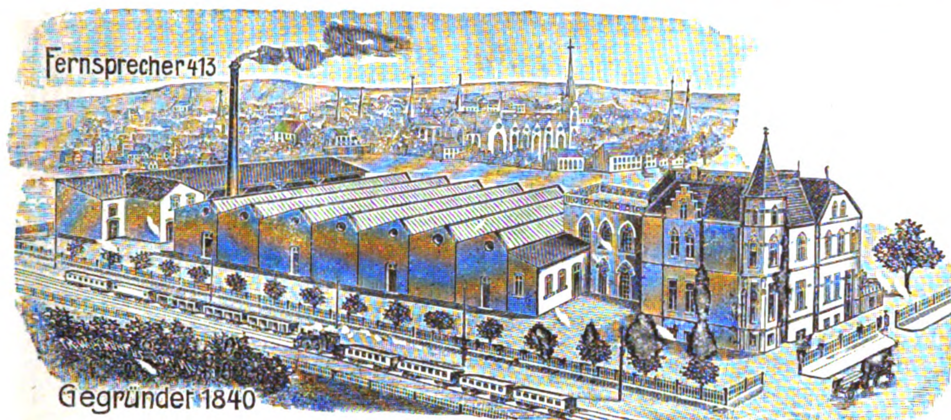


Notiz.

Der für die Generalversammlung in Aussicht genommene Termin (13.–15. Oktober; siehe Juliheft, S. 157) kann wegen des Krieges nicht innegehalten werden. Oremus! H. Müller.

(Abgeschlossen am 26. August 1914.)

Digitized by Google



Orgelbau-Anstalt
Franz Eggert
Inh.: Ant. Feith jr.
Paderborn

empfiehlt sich zur Lieferung neuer Orgeln, zu Umbauten, Reparaturen, Instandhaltungen und Stimmungen.

In Anwendung kommen: Pneumatische und elektropneumatische Konstruktionen. Kegelladen-System, Kollektiv-, Kombinations- und Crescendo- etc. Tritte und Druckknöpfe. Alle bewährten Neuerungen. Künstlerische, edle und tadellose Intonation der Register, glänzender, mächtiger und nobler Gesamtklang des vollen Werkes.

Auf das Modernste eingerichtet, mit 30 PS. Dampfmaschine, eigene elektrische Zentrale und Dampfheizung, 2000 qm bebautes Terrain, Orgelsaal mit 200 qm Fläche, in dem alle Werke **vor Ablieferung spielbar aufgestellt** werden.

Lieferant der Werke nach:

Fulda, Stadtpfarrkirche, 41 kl. Reg.; Berlin, Herz-Jesu, 40 kl. Reg.; Gelsenkirchen-Bismark, 37 kl. Reg.; Berlin, St. Pius, 38 kl. Reg.; Rheine, Basilika, 44 kl. Reg.; Oberhausen, St. Marien, 41 kl. Reg.; Spandau, kath. Kirche, 45 kl. Reg.

In Arbeit befinden sich u. a.:

für Berlin die 7., für Dortmund die 13., für Bochum die 7. Orgel. Redemptoristenkirche mit 80 kl. Reg. Jahreslieferung: 15—20 Werke.

Digitized by Google

Laudes Vespertinæ sive Thesaurus Cantionum

quas e typicis præsertim libris excerpsit

Carolus Weinmann.

8°. 134 S. Broschiert Mk. 1.20. In Leinwandband Mk. 1.80.

Verlag von Friedrich Pustet in Regensburg.

Katholische Kirchenmusik

liefert schnell und billigst

Franz Feuchtinger, Cäcilien-Vereins-Kassier,

kathol. Kirchenmusikhandlung

in **Regensburg** Ludwigsstrasse 5.

Ansichtssendungen und Kataloge überallhin.

Bitte genau auf Firma zu achten.

Druck von Friedrich Pustet in Regensburg.

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Caecilienvereinsorgan

September-Oktober

1914 9./10. Heft

49. Jahrgang der von Dr. Franz Witt († 2. Dez. 1888) begr. Monatsschrift „Fliegende Blätter für kath. Kirchenmusik"
Herausgegeben von Dr. Hermann Müller, Paderborn

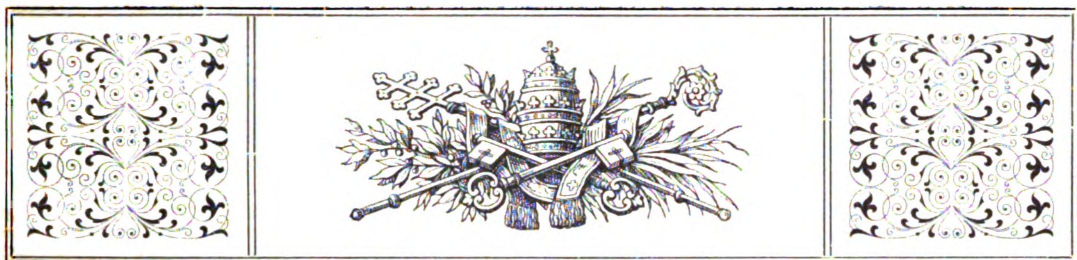
Inhalt:

Se. Heiligkeit Papst Pius X. — Benedikt XV. . . . . S. 189
Dr. J. Linneborn: Verwaltungsmaßnahmen der preußischen Regierung für die Pflege und Erhaltung der Orgeln in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts S. 190
J. Hatzfeld: Die Kirchenmusik in Martin Deutingers Kunstlehre . S. 199
P. Griesbacher: Freie Choralbegleitung — ein Ausfluß modernen Tonempfindens . . . . S. 204
H. v. Meurers: Der Gesang des Benedictus im Hochamte . . . S. 209
Dr. Johannes Linneborn: Stadtmusikanten und Kirchenmusik in westfälischen Landstädtchen vor 100 Jahren . . . . S. 213
Ludwig Bonvin S. J.: Replik . S. 215
H. M.: Benedikt XV. und die Kirchenmusik . . . . S. 216
H. M.: Auflösung der internationalen Musikgesellschaft . . S. 217
Kleine Beiträge . . . . S. 218
Aus Zeit und Leben . . . . . . S. 219
Aus dem Verlage . . . . S. 220
Anzeigen S. 17* u. 18* u. 1 Umschlagseite
Beilage betr. „Choralblätter" ∴ ∴

Verlag und Eigentum des Allgemeinen Caecilienvereins zur Förderung der kath. Kirchenmusik auf Grund des päpstlichen Breve vom 16. Dez. 1870
Druck und Versand von Friedrich Pustet in Regensburg
Jährlich 3 Mark ◆ ◆ ◆ ◆ Einzelheft ohne Beilagen 30 Pfennig

Digitized by Google

Digitized by Google



Am 20. August d. J. ist nach einem reich gesegneten Pontifikate

Se. Heiligkeit Papst Pius X.

im Herrn gestorben. Was er für die Kirche Gottes, die er als Stellvertreter Christi in unermüdlicher Hirtensorge leitete und schützte, gearbeitet und gelitten, erstrebt und erreicht hat, weiß Gott der Herr allein. Seinem Wahlspruch: Alles in Christo erneuern, damit alles und in allem Christus sei (Eph. 1, 10; Kol. 3, 11), ist er unverzagt und unerschütterlich treu geblieben mit der ganzen Frömmigkeit seiner gotterfüllten Seele, mit der ganzen Kraft seines Willens und der ganzen Weite und Tiefe seines Geistes. Wir, denen die Pflege und Förderung der katholischen Kirchenmusik obliegt, haben besonderen Grund die Hände zu falten in inniger Fürbitte für den verstorbenen Papst Pius, dem die Sorge für die gottesdienstliche Tonkunst so sehr am Herzen lag und der für die im Geiste der Liturgie und der Seelsorge sich vollziehende Erneuerung dieses edlen Zweiges christlicher Kunst so viel fruchtbare Anregungen und heilsame Normen gab. Eine ausführliche Darlegung dessen, was Pius X. als Papst für die kirchliche Tonkunst gewesen ist, wird in diesen Blättern folgen. In der Geschichte der Kirchenmusik bleibt sein Name mit leuchtenden Lettern unauslöschlich eingetragen. Und gleich unvergeßlich bleibt Pius X. unserer Dankbarkeit, unserer Liebe und unserem Gebete.

Zum Nachfolger des Papstes Pius hat das ehrwürdige Kardinalskollegium am 3. September den Erzbischof von Bologna, Kardinal Jakob della Chiesa erwählt. Der neue Papst hat den Namen

Benedikt XV.

angenommen. Der Allgemeine Cäcilienverein entbietet Sr. Heiligkeit als dem obersten Lehrer, Hirten und Liturgen der katholischen Kirche den ehrerbietigen Gruß kindlicher Treue und unverbrüchlichen Gehorsams. In der Liebe zum Apostolischen Stuhle liegt die Wurzel unserer Kraft, die Gewähr des Segens für unser Arbeiten. Oremus pro Pontifice nostro Benedicto.



Digitized by Google

Verwaltungsmaßnahmen der preußischen Regierung für die Pflege und Erhaltung der Orgeln in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts.

Von Dr. Johannes Linneborn, Professor der Theologie, Paderborn.

I. Fast die gesamte Vermögensverwaltung der katholischen Kirchen lag bis zum Erlaß der Verfassungsurkunde vom 31. Januar 1850 in den Händen der Regierungen. Nach der Dienstinstruktion der Provinzialkonsistorien vom 23. Oktober 1817 verwaltete der Oberpräsident, „unbeschadet der gesetz- und verfassungsmäßigen Amtsbefugnisse der dieser Kirche unmittelbar vorgesetzten Bischöfe" die interna der sog. landesherrlichen Rechte circa sacra. Er konnte für diese Angelegenheiten die bei den Konsistorien angestellten katholischen Räte zur Beratung heranziehen. Die Dienstinstruktion für Geschäftsführung der Regierungen vom 23. Oktober 1817 überwies der ersten Abteilung der Regierung, und zwar der besonderen Kirchen- und Schulkommission „die Direktion und Aufsicht über sämtliche Kirchen, öffentliche und Privatschulen und Erziehungsanstalten, milde und fromme Stiftungen und Institute (§ 18 Nr. d), vor allem die gesamte Verwaltung des Kirchen-, Schul- und Stiftungsvermögens, im Fall selbige nicht verfassungsmäßig andern Behörden oder Gemeinden, Korporationen und Privaten gebührt, und im letztern Fall, die landesherrliche Oberaufsicht über die Vermögensverwaltung. Ihr steht hiernach auch die Entwerfung, Prüfung und Bestätigung des hieher gehörigen Etats, sowie die Abnahme und Decharge der Kirchen-, Schul- und Institutsrechnungen zu!" Bei der Durchführung dieser allgemeinen Vorschriften kamen den weltlichen Regierungen manche lokale Territorialeinrichtungen und die durch die Säkularisation herbeigeführte Verwirrung der Vermögensverwaltung der bischöflichen Kurien zustatten. Insbesondere fehlte der Diözese Paderborn, welcher durch die Bulle de salute animarum ein überaus großes neues Verwaltungsgebiet überwiesen war, der notwendige und sachkundige Beamtenapparat, so daß die bischöfliche Behörde noch herzlich froh war, daß die Regierung neben dem Rechnungswesen vor allem das kirchliche Bauwesen übernahm und ordnungsmäßig durchführte. Bei der Lage der Dinge ist es also nicht zu verwundern, daß in dem angegebenen Zeitraume auch die behördliche Obsorge für die Orgeln durch die Regierungen ausgeübt wurde. Die einschlägigen wichtigeren Verordnungen für das Gebiet des jetzigen westfälischen Anteils der Diözese Paderborn stelle ich im nachfolgenden zusammen. Nach der praktischen Seite hin sind die damaligen Maßnahmen auch heute noch nicht viel überholt; nach der historischen Seite bieten sie einen nicht uninteressanten Überblick über das Orgelbauwesen in Westfalen und Rheinland im Jahre 1825.

II. Die Anregung zu den Verordnungen ist von dem Kultusministerium ausgegangen. Der um die Verwaltung der Provinz Westfalen hochverdiente Oberpräsident Freiherr von Vincke erließ nun eine Rundfrage an die Regierungen und traf auf Grund der eingegangenen Berichte seine Anordnungen.

1. Die Rundfrage erging von Münster am 25. März 1823[1]) (Nr. 616). Es sind in neuerer Zeit oft Fälle vorgekommen, daß Orgeln einer Reparatur haben unterworfen werden müssen und daß diese Reparaturkosten oft zu bedeutender Höhe stiegen. Der Grund, daß dergleichen Reparaturkosten oft so hoch ausfallen, liegt wesentlich darin, daß bei einem seiner mechanischen Einrichtung nach so kunstreichen und komplizierten Instrumente, wie die Orgel, gar leicht kleine Schäden entstehen können, die, so unbedeutend sie oftmals sind, und so leicht ihnen von einem Sachkundigen abgeholfen werden könnte, doch einen höchst nachteiligen Einfluß auf das ganze Werk äußern und oft Hauptteile desselben ganz unbrauchbar machen. Es drängt sich daher das Bedürfnis auf, in einer jeden Provinz oder jedem Regierungsbezirk einen sachkundigen Mann zu haben, unter dessen Aufsicht sämtliche Orgeln stehen, an welchen sich, wenn Mängel und Fehler an denselben entdeckt werden, die Kirchen-

---

[1]) Die Dokumente sind entnommen einem Aktenbande der Kgl. Regierung zu Arnsberg, Fach 19, Nr. 10, betreffend Verpflichtung des Fiskus als Patrons zur Unterhaltung der Orgeln in den betreffenden Kirchen. Der Kgl. Regierung sage ich hiermit dafür verbindlichst Dank, daß sie mir die Akten zur Benutzung an das hiesige Kgl. Landratsamt gütigst übersandt hat.

Digitized by Google

vorstände sogleich wenden und seinen Rat einziehen, oder eine spezielle Revision der Orgel durch ihn veranlassen können.

Auf den Grund einer hierüber an mich gelangten Verfügung des h. Ministeriums der geistlichen Angelegenheiten vom 27. v. M. fordere ich eine pp. Regierung auf baldigst zu berichten:

1. wie viele Orgeln in dem dortigen Regierungsbezirke vorhanden, wie viele darunter große, mittlere oder kleine Orgeln, in wie vielen Kirchen es an Orgeln noch fehle. Unter den kleinen Orgeln sind diejenigen zu verstehen, welche nur eine Klaviatur mit nicht mehr als zehn bis zwölf Registern haben. Unter den mittlern Orgeln diejenigen, welche bei einer oder zwei Klaviaturen zwölf bis zwanzig Register haben. Unter den großen Orgeln diejenigen, welche zwei oder drei Klaviaturen mit mehr als zwanzig Register haben. Die Übersicht wünsche ich nach den Synodalkreisen zusammengestellt zu sehen.

2. Welche Orgelbauer in dem Regierungsbezirke wohnen und an welchem Orte.

3. Welcher oder welche unter diesen als tüchtige, zuverlässige Männer bekannt sind.

4. Ob es ratsam sein möchte, einem einzigen Orgelbauer für den ganzen Regierungsbezirk zur Revidierung und zur Reparatur der Orgeln anzunehmen, oder distriktweise und nach welchen Distrikten mehrere zu beauftragen.

5. Ob es zweckdienlich erachtet werde, einen oder mehrere Orgelbauer jährlich eine Umreise zur Revision, Stimmung und Reparatur der Orgeln halten zu lassen.

6. Wie die Bezahlung aus den Kirchenkassen erfolgen könne. Was diesen Punkt betrifft, werden die Orgelbauer zu befragen sein, wie viel sie im Durchschnitt für jede Orgel eines anzuweisenden Distrikts verlangen, wenn sie jährlich den Distrikt bereisen, die Orgeln in der Stimmung erhalten und die kleinern Reparaturen besorgen.

7. Ob und in welcher Art eine Kontrolle eingeführt werden könne, daß mit Gewißheit ein jeder Fehler an einer Orgel sofort zur Kenntnis des sachkundigen Orgelbauers gelange.

2. Auf die Anfrage antwortete die Regierung zu Minden in einem ausführlichen Berichte, der mit sichtlichem Interesse an der Sache erstattet ist, am 15. Januar 1824. Der Bericht bezieht sich direkt auf die einzelnen Punkte der Rundfrage.

Ad 1. Es gibt:

	Orgeln: große	mittlere	kleine	Summa
A. In dem evangelischen Teile unseres Bezirkes				
1. Im Kirchenkreise Minden	1	3	21	25
2. „ „ Rahden	3	2	14	19
3. „ „ Herford	6	4	8	18
4. „ „ Bielefeld	2	3	16	21
	12	12	59	83
B. Im katholischen Teile				
1. in der Diözese Corvey	1	–	11	12
2. „ „ „ Paderborn	8	10	64	82
3. in dem Dekanate Rietberg und Wiedenbrück	2	3	7	12
	11	13	82	106
+	12	12	59	83
Zusammen	23	25	141	189

Evangelischerseits fehlt es in den Kirchenkreisen Minden und Rahden an keiner Orgel. Dagegen sind im Kirchenkreise Herford in der reformierten und der Zuchthauskirche zu Herford und im Kirchenkreise Bielefeld zu Schildesche und Bruchhausen noch keine Orgeln vorhanden.

Katholischerseits haben keine Orgeln in der Diözese Corvey die Kirchen zu Amelunxen, Boedexen und Bruchhausen, in der Diözese Paderborn 21 nicht benannte Kirchen. Ob und welchen Kirchen im Dekanat Rietberg und Wiedenbrück noch Orgeln fehlen, ist nicht angezeigt worden.

Digitized by Google

Ad 2 und 3.

In unserem Bezirk wohnen folgende tüchtige und zuverlässige Männer:

1. Der Instrumentenmacher Methfessel in Minden wohnhaft, baut zwar keine neuen Orgeln, hat aber seine Geschicklichkeit in Stimmung und Reparatur der hiesigen Domorgel laut beigebrachter rühmlicher Zeugnisse bewiesen. Er versieht im Kirchenkreise Minden die Revision, Stimmung und Reparatur unserer Orgeln nach dem Zeugnisse des Superintendenten Ramberg seit längerer Zeit zur Zufriedenheit der Gemeinen.

2. Der Orgelbauer Brinkmann zu Herford wird von dem Superintendenten Johanning als ein tüchtiger und zuverlässiger Mann bezeichnet, der mehrere mit Beifall aufgenommene neue Orgeln geliefert hat und dabei mit reger Vorliebe in seiner Kunst immer mehr fortschreitet. Er hält sich regelmäßig zwei, zuweilen drei Hilfsarbeiter und besorgt die Reparatur fast sämtlicher Orgeln im Kirchenkreise Herford und vieler im Kirchenkreise Rahden und im Lippeschen.

3. Der Organist und Orgelbauer Birkemeyer zu Bielefeld wird von dem Superintendenten Scherr als ein kunsterfahrener und ebenso zuverlässiger Mann gerühmt, der dabei ein seltenes Talent besitzt, durch ebenmäßige Ausgleichung des Quintenzirkels die Instrumente zu einer sehr reinen Stimmung zu bringen. Er versieht die meisten Orgeln im Kirchenkreise Bielefeld und viele in den benachbarten Gegenden.

4. Der Orgelbauer und Organist Adam Oestrich zu Corvey, ein Sohn des in Gerbers Lexikon der Tonkünstler, Tl. IV, S. 812, rühmlichst erwähnten Orgelbauers Johann Markus Oestrich bei Fulda, wird von dem Generalvikarius von Corvey von Schade als ein geschickter und zuverlässiger Mann bezeichnet, der in der Diözese Corvey und in der Umgegend die Orgeln stimmt und repariert. Bei größeren Reparaturen kommt ihm sein nahe bei Fulda wohnender Bruder zu Hilfe.

5. Der Orgelbauer Isfording, wohnhaft zu Dringenberg bei Driburg ist nach den Zeugnissen des Apostolischen und Generalvikarius Dammers und des Superintendenten Scherr ein gründlich geschickter und zuverlässiger Mann. Er hat die Unterhaltung der Kirchenorgeln in der Diözese Paderborn fast ohne Ausnahme und mehrerer im Dekanate Rietberg und Wiedenbrück und in den benachbarten Gegenden zu besorgen. Auch ist ihm kürzlich noch die bedeutende Reparatur der großen Orgel in Marienmünster übertragen.

6. Der Kanzleiassistent bei dem Landgericht zu Höxter, Heeren, beschäftigt sich zwar jetzt nicht mehr mit neuen Orgelbauten, ist aber nach den Zeugnissen des Superintendenten Scherr und des Predigers Sasse ein Mann, der sich auf die Orgelbaukunst in einem ausgezeichneten Grade versteht, auch wissenschaftlich gebildet. Er hält die Orgeln zu Corvey in Aufsicht für jährlich 20 Rtlr., wovon er dem p. Oestrich 6 Rtlr. dafür abgibt, daß dieser die Orgeln in Stimmung und kleiner Reparatur unterhält.

Außer diesen gibt es noch zu Minden einen Orgelbauer namens Nordt, der früher verschiedene Orgeln in den Kirchenkreisen Minden und Rehden in Stimmung und Reparatur hatte, der aber wegen schlechter Behandlung seine Kundschaft fast ganz verloren hat. Von Orgelbauern, die außer unserm Bezirk wohnen, werden Quellhorst zu Lavelsloh, Austermann zu Warendorf, Brune zu Gesecke und Dreymann zu Beckum hin und wieder zu diesseitigen Orgelreparaturen gebraucht. Auch gibt es einzelne Kantoren und Organisten in unserm Bezirk, die sich mit der Revision der Orgeln, und zwar in der Regel nicht zu deren Vorteil abgeben.

Ad 4 und 5. Nach unserer Ansicht ist es nicht ratsam, einen einzigen Orgelbauer für den ganzen Regierungsbezirk anzunehmen; denn teils ist die Zahl der Kirchenorgeln zu groß, als daß — angenommen, daß eine jährliche Revision sämtlicher Orgeln für zweckmäßig erachtet wird — ein Mann solche in einem Jahre sollte tüchtig besorgen können, zumal da mitunter bedeutende Reparaturen zu erwarten sind und nicht jede Jahreszeit und Witterung zu diesem Geschäft sich eignet; teils würde die große Entfernung vieler Kirchen von dem Wohnort dieses einzigen Entrepreneurs die Kosten für die Gemeinen vergrößern und die baldige Hilfe in Notfällen erschweren; teils auch würden nicht nur mehrere Familien dadurch unverschuldeterweise brotlos werden, sondern es würden auch infolge dieses Monopols leicht mehrere andere Inkonvenienzen eintreten, die nur durch die kostspielige Anstellung einer anderweiten Revisionsbehörde verhütet werden könnten.

Digitized by Google

Würde nun gleich die Annahme mehrerer Orgelbauer nach Distrikten, namentlich des Methfessel für den Kirchenkreis Minden, des Brinkmann für die Kirchenkreise Herford und Rahden, des Birkmeyer für den Kirchenkreis Bielefeld, des Oestrich für die Diözese Corvey, des Isfording für die Diözese Paderborn inklusive des Dekanates Rietberg und Wiedenbrück weniger gegen sich haben, so können wir doch auch diese nicht empfehlen. Vielmehr glauben wir, daß der beabsichtigte gute Zweck am einfachsten und wohlfeilsten und doch genugtuend in folgender Art, wenigstens für unsern Regierungsbezirk, werde erreicht werden können:

1. Um den Schaden zu verhüten, den die Kirchenorgeln durch eine schlechte Behandlung erleiden, wird sämtlichen Kirchenvorständen unseres Bezirkes untersagt, irgend jemand zur Revision und Reparatur einer Kirchenorgel zuzulassen, der nicht von uns als ein tüchtiger und zuverlässiger Werkmeister anerkannt ist, und es werden nur die eben ad 2 und 3 sub Nr. 1—5 benannten Männer als solch qualifizierte Werkmeister den Kirchenvorständen bezeichnet.

2. Um bei den Gemeinen mehr Interesse für ihre Kirchenorgeln und bei den Orgelbauern mehr Wetteifer und das Zutrauen der Gemeinen zu befördern, wird es den Kirchenvorständen ganz frei gelassen, behufs Unterhaltung der Kirchenorgeln von jenen qualifizierten Männern diejenigen anzunehmen oder beizubehalten, zu welchem man wegen Kunstkenntnis und Billigkeit das meiste Vertrauen hat.

3. Weil aus kleinen leicht auszubessernden Mängeln späterhin leicht sehr kostspielige Reparaturen erwachsen, so ist es, statt die Reparaturkosten nur für den jedesmaligen äußersten Notfall zu versparen, offenbar angemessener, daß für die jährliche Revision, Stimmung und Unterhaltung der Orgel in kleiner Reparatur lieber jährlich ein nach der Größe und Beschaffenheit der Orgel abzumessendes Fixum bezahlt werde, zumal da es in diesem Fall auch der eigene Vorteil des Werkmeisters mit sich bringt, gute Arbeit zu machen, um nicht in einem Jahr öfter gerufen zu werden.

Die Kirchenvorstände werden deshalb beauftragt, mit einem von jenen einen Akkord für gewisse Jahre zu treffen, der uns von der kirchlichen Behörde mit dem Gutachten jedesmal zur Prüfung und Genehmigung vorgelegt werden muß.

4. Die Kirchenvorstände müssen jedesmal am Schluß des Jahres ihrer kirchlichen Behörde anzeigen, wie es mit ihrer Orgel stehe, ob deren Revision, Stimmung und Reparatur im Laufe des Jahres gehörig erfolgt sei; in welchem Fall dieses durch ein von dem Organisten mit unterschriebenes Attest nachzuweisen ist; auch ob eine bedeutende Reparatur vonnöten. Die kirchlichen Behörden weisen auf jenes Attest das akkordmäßige Remunerationsfixum zur Auszahlung an oder verfügen an die Annehmer im Falle bewiesener Nachlässigkeit das Nötige; lassen über solche Reparaturen, welche der Annehmer nicht schon akkordmäßig zu leisten hat, Kostenanschläge anfertigen und solche, wenn sie die Summe von 50 Rtlr. nicht überschreiten, ausführen, nachdem sie, wenn die Kosten nicht aus der Kirchen-, sondern Kommunalkasse gezahlt werden, dieserhalb mit der landrätlichen Behörde in Kommunikation getreten sind.

In den ersten Wochen jedes Jahres haben die kirchlichen Behörden über den gesamten Zustand des Kirchenwesens ihrer Diözesen uns einen tabellarischen Bericht zu erstatten. Auch haben sie, so oft große Reparaturen oder neue Orgelbauten nötig, uns darüber sowie über die Fonds sofort Anzeige zu machen, welchem nächst von uns das Erforderliche wegen Anfertigung der Kostenanschläge, Vorbereitung der Fonds und Ausführung verfügt wird.

5. Da alle diejenigen, die nicht die Orgelbaukunst besonders studiert haben oder selbst Orgelbauer gewesen sind, nicht imstande sind, Orgelreparaturen und neue Orgelwerke mit Gründlichkeit zu beurteilen und der ad 2 und 3 sub Nr. 6 erwähnte Kanzleiassistent Heeren zu Höxter, ein gewesener Orgelbauer, erbötig ist, wenn in vorkommenden Fällen neu zu erbauende Orgeln zu veranschlagen, erhebliche Reparaturenanschläge anzufertigen oder festzusetzen, oder Revisionen bedeutender Reparaturen und Orgelbauten vorzunehmen sind, diese Geschäfte gegen eine billige Vergütung zu übernehmen, derselbe auch schon durch die vorgenommene Revision eines ihm von uns zugefertigten von dem Orgelbauer Brinkmann über die Reparatur der Menninghüter-Kirchenorgel gemachten Kostenanschlags eine Probe von seiner gründlichen Sachkenntnis abgelegt hat, so werden wir uns desselben zu jenem Behuf in allen nötigen Fällen bedienen.

Digitized by Google

Ad 6 (Bezahlung). Die Bezahlung der fixierten Remuneration erfolgt aus der Kirchen- oder bei deren Insolvenz aus der Kommunalkasse am Schlusse jeden Jahres auf den Grund eines vom Kirchenvorstande erteilten, von dem Organisten mitunterzeichneten Attestes über die gehörig geschehene Revision der Orgel. Eine Verdingung der Orgelrevision nach Distrikten gegen einen Durchschnittsbetrag für jede Orgel fällt bei der ad 4 und 5 empfohlenen Einrichtung ganz weg und es erscheint wegen der großen Verschiedenheit, die rücksichtlich der Orgeln, selbst bei der angenommenen Klassifikation in große, mittlere und kleinere, herrscht, offenbar angemessener, daß, um keine Kirche oder Kommune zu viel oder zu wenig zahlen zu lassen, für jede einzelne Orgel eine besondere Vergütung akkordiert werde.

Im allgemeinen hält der p. Heeren folgende Ansätze für angemessen:

a) für ein 16fußiges Werk von einem Hauptmanual, Positiv und Pedal von 20 Registern und darüber 5 Rtlr.;
b) für ein 8fußiges Werk von einem Hauptmanual, Positiv und Pedal von 20 Registern und darüber 4 Rtlr.;
c) für ein 8fußiges Werk von einem Hauptmanual unter 20 Registern 3 Rtlr. 12 Gr.;
d) für ein 8fuß. Werk von einem Manual und Pedal von 12 Registern und darüber 3 Rtlr.;
e) für ein 8fuß. Werk von einem Manual und Pedal unter 12 Registern 2 Rtlr. 12 Gr.;
f) für ein Werk von einem Manual von 12 Registern und darüber 2 Rtlr. 8 Gr.;
g) für ein 8fußiges Werk von einem Manual und unter 12 Registern 2 Rtlr.;
h) für ein 4fußiges Werk von einem Manual und Pedal 2 Rtlr.;
i) für ein 4fußiges Werk von 7 Registern und darüber 1 Rtlr. 12 Gr.;
k) für ein 4fußiges Werk unter 7 Registern 1 Rtlr.

Der Methfessel hat bisher für die jährliche Revision der großen Orgel in der hiesigen Martinikirche 6 Rtlr., für die mittlere Orgel in der Marienkirche 4 Rtlr., für kleine Orgeln 2—3 Rtlr. erhalten und hat erklärt, sich billig finden lassen zu wollen.

Der Brinkmann fordert für eine große Orgel 4 Rtlr. 8 Gr., für eine mittlere 3 Rtlr., für eine kleine 2 Rtlr. unter der Bedingung, daß die in schlechtem Zustand befindlichen erst repariert werden müssen, ehe sie zur jährlichen Revision übergeben werden, indem nur die Erhaltung eines guten Zustandes für obige Remuneration versprochen werden könne.

Unter der nämlichen Bedingung fordert Birkmeyer für die Revision eines 16fußigen Werkes wie oben ad a $6^1/_2$ Rtlr. und für die Revision der übrigen ad b bis k eine nach Verhältnis absteigende Summe. — Oestrich erbietet sich, in einem größeren Distrikt die Revision für 2 Rtlr. pro Tag und für die Vergütung der dabei zu gebrauchenden Materialien nach dem laufenden Preis zu übernehmen. — Isfording hat bisher für die jährliche Revision nach Verhältnis der Größe und Beschaffenheit der Orgeln $1^1/_2$—2—5 Rtlr. erhalten.

Ad 7. Jedem für eine Orgel angenommenen Revisor muß es bei dem Akkord ausdrücklich zur Pflicht gemacht werden, die Orgel das ganze Jahr hindurch in Stimmung und kleiner Reparatur zu unterhalten und zu dem Ende nicht bloß einmal im Jahr sich einzufinden, sondern so oft die Orgel bei eintretenden Mängeln seine Nachhilfe bedarf. Erfüllt er diese seine Pflicht nicht, so hat der Kirchenvorstand, auf die ihm darüber von dem Organisten zu machende Anzeige, den Revisor zu seiner Schuldigkeit aufzufordern. Hilft dieses nicht, so sorgt die davon zu benachrichtigende kirchliche Behörde oder die Regierung für die nötige Remedur.

Zu wünschen wäre es, daß in jedem Regierungsbezirk ein tüchtiger Generalrevisor vorhanden wäre, dem außer der Revision und Festsetzung der Anschläge über die Orgelreparaturen und neue Orgelbauten und außer der örtlichen Revision gefertigten wichtigen Reparaturen und neuer Werke auch noch die Pflicht obläge, wenigstens alle zwei Jahre sämtliche im Bezirk vorhandenen Kirchenorgeln zu besichtigen, die für sie angenommenen Revisoren zu kontrollieren, über nötige und zweckmäßige Verbesserungen der Orgeln und die erforderlichen Mittel mit den Kirchenvorständen sich zu beraten und überhaupt dahin zu wirken, daß die Kirchenorgeln nach und nach in einen zur feierlichen Hebung des Gesanges geeigneten Zustand versetzt und darin unterhalten würden. Weil jedoch zur Anstellung eines solchen Generalrevisors mit einem angemessenen Gehalt wegen mangelnder Fonds keine Aussicht vorhanden ist, so wird es uns genügen, daß wir den p. Heeren nicht nur mit der Revision bedeutender Anschläge und gefertigter wichtiger Arbeiten, sondern auch in einzelnen

Digitized by Google

Fällen mit der örtlichen Besichtigung der den Orgelbauern zur Revision übergebenen Orgeln zur Kontrollierung ihrer Behandlung gegen mäßige Gebühren beauftragen können.

Weil übrigens jeder Organist wenigstens soviel Kenntnis von der Konstruktion eines Orgelwerkes besitzen sollte, daß er kleinen Stockungen und Verstimmungen einzelner Töne ohne Gefahr für das Werk selbst abhelfen könnte, so drängt sich uns der Wunsch auf, daß auf dem Schullehrer-Seminario womöglich auch hierüber der nötige Unterricht erteilt werden möge.

3. a) Die Antwort der Regierung zu Arnsberg ging ab am 2. März 1824 (Nr. 149. 3 B.) Dem Berichte war eine Übersicht der Orgeln in den einzelnen Bezirken beigegeben, worin auch die Kirchen, denen Orgeln fehlten, einzeln namhaft gemacht waren. Zusammenfassend wird angegeben, daß sich in 162 evangelischen Kirchen 20 große, 41 mittlere und 101 kleine Orgeln befinden, und daß es in 18 Kirchen und resp. Kapellen an Orgeln fehlt, welchem Mangel wegen der fehlenden Mittel vor der Hand nicht abgeholfen werden kann. In den 147 katholischen Kirchen und Kapellen sind 21 große, 42 mittlere und 84 kleinere Orgeln vorhanden, wogegen auch hier 24 solche Instrumente fehlen, zu deren Anschaffung bis jetzt gleichfalls der Fonds mangelt.

Der Bericht lehnt sich dann an den der Regierung zu Minden an. Abweichend wird berichtet:

Ad 2 und 3 (der Rundfrage des Oberpräsidenten). „Die Zahl der im Regierungsbezirk Arnsberg domizilierten Orgelbauer ist sehr gering und nicht hinreichend, die vorfallenden Reparaturen zu besorgen, daher man genötigt ist, zu auswärtigen Werksverständigen seine Zuflucht zu nehmen. Hier wohnhaft sind:

1. Der Orgelbauer Engelbert Ahmer zu Letmathe, welcher schon mehrere Orgeln zur Zufriedenheit repariert hat. Er ist der nämliche, welcher als Miterfinder der bekannten Schönenbergschen Carcassen-Maschine von dem hohen Ministerio mit einer Prämie honoriert worden ist.

2. Nikolaus Fromme zu Soest, welcher sich durch seine Arbeiten und Atteste als ein tüchtiger, zuverlässiger Orgelbauer bewährt hat und empfohlen werden kann.

3. Anton Fischer zu Werl, welcher aber noch keine Proben von neuen Orgelbauten abgelegt hat.

4. Soll der Dreymann aus Hüsten noch ein geschickter Orgelbauer sein, welcher sich aber zu Beckum, Reg.-Bez. Münster, domiziliert hat.

5. Der Wilhelm Welleshauß zu Hattingen ist zwar als Drehorgelbauer bekannt, zu dem Bau und Reparaturen der Kirchenorgeln aber nicht zu empfehlen. Die sub 1 und 2 gedachten Individuen besorgten bis hierhin größtenteils die fraglichen Reparaturen, außerdem bediente man sich des Karl Isfording aus Dringenberg, des Casar aus Neuwied und des sub 4 gedachten Dreymann." – Am 20. März 1824 meldete der Landrat Hiltrop von Dortmund nachträglich noch: „1. Mellmann in Dortmund, 2. Wild daselbst, 3. Meyer in Schwerte. Ersterer ist als zuverlässiger Mann bekannt und hat sich als geschickter Orgelbauer bewährt."

Ad 4 und 5. „Wir sind der Meinung, daß es unabänderlich bei der bestehenden Einrichtung, wonach jeder Kirchenvorstand für die Reparatur und Erhaltung der Orgel sorgen muß, verbleibe, um so mehr, weil bis jetzt noch keine desfallsige Klagen erhoben sind und wir es überdies nicht angemessen finden, die Obervormundschaft zu weit auszudehnen. In letzter Rücksicht dürfte es mithin zweckmäßig sein, wenn man den Kirchenvorständen mehr Zutrauen schenkte und ihnen in kirchlichen Angelegenheiten insofern mehr Befugnis einräumte, daß ihnen die Verausgabung größerer Summen überlassen würde.

Ad 6. Die Bezahlung geschieht durch den Kirchenfond und wird mit Quittungen belegt. Will irgend ein Kirchenvorstand indes mit irgend einem Orgelbauer einen bestimmten Vertrag abschließen, so wird solches zu genehmigen sein.

Ad 7. Für die Kontrolle könnte nur der Prediger und Organist verantwortlich gemacht werden. Die Kirchenvorstände müßten bei Einreichung der Kirchenrechnung zugleich einen Bericht über den Zustand der Kirchengebäude, Orgeln 2c. beifügen. – Dem Mangel würde durch Aufforderung zur Niederlassung durch das Amtsblatt abgeholfen."

Digitized by Google

b) Die Regierung traf nun zugleich Vorkehrungen, die im Bezirke Arnsberg und den benachbarten Bezirken wohnenden tüchtigen Orgelbauer im Amtsblatte bekannt zu geben. Auf Anfrage der Regierung zu Arnsberg überschrieb ihr die Regierung zu Minden die oben in ihrem Berichte an den Oberpräsidenten erwähnten Meister; die Regierung zu Münster empfahl am 29. Mai 1825 die Orgelbauer Vornweg und Kersting in Münster. Damit werden die Namen der in der Provinz Westfalen domizilierten erprobten Orgelbauer vollständig vorliegen. Die Regierung zu Köln gab mit ihrem Berichte vom 21. Mai 1825 die in der Rheinprovinz als tüchtige Meister bewährten Orgelbauer bekannt:

Nr.	Name	Wohnort	Kreis	Bürgermeisterei
		I. Regierungsbezirk Köln.		
1	Maaß, Engelbert	Köln, Breitestr. 124	Köln	Köln
2	Weber, J.	„ Holzmarkt 45/47	„	„
3	Kleefisch	„ Neumarkt	„	„
4	Zend	„ Cäcilienstraße	„	„
5	Marx	„ Schildergasse	„	„
6	Boelzel, Christ.	Olpe	Waldbroel	Denklingen
7	Strack, Joseph	Oberkassel	Siegburg	Oberkassel
		II. Regierungsbezirk Koblenz.		
8	Weyl, Vater	Neuwied	Neuwied	Neuwied
9	„ Sohn	„	„	„
		III. Regierungsbezirk Düsseldorf.		
10	Schillmanns, Jos. Wilh.	Wermelskirchen	Lennep	Wermelskirchen
11	Langensiepen	Rade vorm Wald	„	Rade vorm Wald
12	Nohl, Horand	Olpe	„	Lüttringhausen

c) Der Oberpräsident benutzte besonders die Berichte der beiden Regierungen zu Minden und Arnsberg zu einer entsprechenden Verordnung vom 31. März 1825. Die Regierungen ihrerseits sorgten für die pünktliche Durchführung der Vorschriften. Die Instruktion der Regierung zu Arnsberg „für die Presbyterien und Kirchenvorstände wegen Unterhaltung der Kirchen-Orgeln“ ist datiert vom 16. April 1825:

1. Die Presbyterien- und Kirchenvorstände dürfen niemand zur Revision und Reparatur einer Kirchenorgel zulassen, welcher nicht von uns oder einer andern Regierung als ein tüchtiger und zuverlässiger Orgelbaumeister anerkannt worden ist.

2. Empfohlen werden vorläufig die Orgelbauer Engelbert Ahmer zu Letmathe und Nikolaus Fromme zu Soest. Die Presbyterien und Kirchenvorstände haben sich, wenn Mängel und Fehler an den Orgeln entdeckt werden, sogleich an einen dieser Sachkundigen zu wenden und dessen Rat einzuziehen oder eine spezielle Revision durch denselben zu veranlassen und über die erforderlichen Reparaturen einen Anschlag anfertigen zu lassen; vor Ausführung der Arbeit aber, wenn sie 50 Rtlr. übersteigt, mit Angabe der vorhandenen Fonds und unter Einreichung des Anschlags durch die landrätliche Behörde bei uns die Genehmigung dazu in Antrag zu bringen.

Es sollen denselben, sobald die erforderlichen Notizen darüber hier eingegangen sind, auch die in den benachbarten Regierungsbezirken vorhandenen qualifizierten Orgelbauer bekannt gegeben werden, um sich dieser in vorkommenden Fällen nach ihrem Gutfinden und wenn dadurch bei etwaiger größerer Nähe des Wohnortes eine Verminderung der Reisekosten zu erzielen ist, ebenfalls bedienen zu können.

3. Die Presbyterien und Kirchenvorstände werden angewiesen und besonders dafür verantwortlich gemacht, mit der Abhilfe kleiner Schäden nicht zu zögern, damit nicht durch unzeitige Versäumnis eine Hauptreparatur des Orgelwerkes notwendig oder dasselbe dadurch wohl gar unbrauchbar werde. Dagegen bleibt es

4. denselben überlassen, mit einem der vorbenannten oder künftig ihnen noch bekannt gemacht werdenden qualifizierten Orgelbaumeister über alljährliche Revision und Stimmung

Digitized by Google

ihrer Orgeln auf gewisse Zeit zu kontrahieren und dafür ein nach der Größe und Beschaffenheit des Orgelwerkes abzumessendes, aus Kirchenmitteln zu entnehmendes Fixum auszusetzen, jedoch bedarf der Kontrakt unserer Prüfung und Genehmigung und ist derselbe zu dem Zwecke durch die landrätliche Behörde an uns einzureichen. In dem Kontrakte muß es dem Unternehmer als Hauptbedingung zur Pflicht gemacht werden, die Orgel das ganze Jahr hindurch in kleiner Reparatur und Stimmung zu unterhalten und zu dem Ende nicht bloß einmal im Jahre, sondern so oft die Orgel bei eintretenden Mängeln seiner Nachhilfe bedarf, sich einzufinden. — Erfüllt er diese Pflicht nicht, so hat der Kirchenvorstand auf die ihm darüber vom Organisten zu machende Meldung denselben zu seiner Schuldigkeit aufzufordern, und wenn auch diese Aufforderung wirkungslos bleiben möchte, davon der landrätlichen Behörde zur weiteren Berichterstattung an uns die Anzeige zu machen. Die Bezahlung der fixierten Remuneration erfolgt am Schlusse jeden Jahres auf Grund eines von dem Kirchenvorstande erteilten, von dem Organisten mit unterzeichneten Attestes über die gehörig geschehene Revision, Ausbesserung und Stimmung der Orgel.

5. Ihren Organisten haben die Presbyterien und Kirchenvorstände zur Pflicht zu machen, von der inneren Struktur des Orgelwerks sich eine möglichst vollständige Kenntnis zu verschaffen, kleine Schäden, auch wenn solche geringfügig zu sein scheinen, sogleich anzuzeigen und dafür zu sorgen, daß die Orgel gegen jede Gefahr beschädigt zu werden stets gesichert sei. Es ist deshalb von ihnen

6. bei den Anstellungen der Organisten, wenn diese nicht zugleich im Seminar gebildete und geprüfte Schullehrer sind, darauf zu sehen, daß der Angestellte nicht bloß die Orgel erträglich spielt, sondern auch von dem innern Bau derselben so viel Kenntnisse besitzt, daß er imstande ist, die Schnarrwerke selbst zu stimmen und etwaige Schäden im Werke selbst aufzufinden und anzuzeigen. Wenn der Organist die Fähigkeit besitzt, die Orgel selbst zu stimmen und dies seither zur Zufriedenheit des Presbyteriums und Kirchenvorstandes bewirkt hat, so kann es auch ferner dabei verbleiben; nur muß sich derselbe aller Reparaturen enthalten.

7. Bei Einreichung der jährlichen Kirchenrechnungen haben die Presbyterien- und Kirchenvorstände den jedesmaligen Zustand der Kirchenorgel — sowie den der Kirchengebäude — verbunden mit der Bemerkung, ob deren Revision, Stimmung und Reparatur im Laufe des Jahres gehörig erfolgt sei, gewissenhaft anzugeben und die diesfällige Erklärung der Rechnung beizufügen.

4. Vorstehende Instruktion ist die Grundlage für die praktische Handhabung der Aufsicht über die Orgeln geblieben. Sie ist auch für den Bereich der ganzen Monarchie maßgebend geworden, weil ihr Inhalt vom Kultusministerium zu einer Generalverordnung vom 13. April 1842 (Nr. 1212, Ministerialblatt für die innere Verwaltung 1842, S. 191) benutzt wurde. Dieser Ministerialerlaß deckt sich zum großen Teile wörtlich mit der Anweisung der Arnsberger Regierung. — Neu in etwa ist nur Nr. 3. „Es ist dafür zu sorgen, daß die Dispositionen zu neuen oder abzuändernden und wieder herzustellenden Orgelwerken sowie die Abnahme der fertigen Arbeiten in vorkommenden Fällen durch einen bewährten Sachverständigen gründlich revidiert werden." — Die Regierung zu Arnsberg gab die Instruktion am 12. Mai 1842 (Id 9102) den nachgeordneten Behörden bekannt, ebenso dem Generalvikar Drüke in Paderborn und den Seminardirektoren zu Soest und Büren.

5. Für die Superrevision der Anlage neuer Orgeln und die Pläne größerer Umbauten war die Kgl. Ober-Baudeputation zuständig. Damit hier eine sachliche Prüfung auch in musikalischer Hinsicht erfolgen konnte, wurde der Musikdirektor und Organist Haalt aus Stettin „als Commissarius perpetuus zur Revision der Orgelbau-Anschläge in musikalischer Hinsicht" angestellt. Eine Zirkularverfügung vom 10. Dezember 1842 gab die Einrichtung dieser Stelle den Regierungen bekannt. — Damit die Prüfung auch nach der baulich künstlerischen Seite vollständig durchgeführt werden konnte, verlangte die Ober-Baudeputation in jedem besonderen Falle, wenn die Superrevision der Disposition und des Anschlags einer zu erbauenden Orgel nötig erachtet wurde, daß von dem Orgelbauer auch eine Zeichnung des Prospektes oder der Ansicht des Orgelgehäuses angefertigt und dieselbe bei Einsendung des Kostenanschlages dem Ministerium eingereicht werde. (Zirkularverfügung. Berlin, 16. Januar 1841. Nr. 1442.)

*

Digitized by Google

6. In musikalisch technischer Beziehung liegt nur ein einziger Zirkularerlaß vor vom 16. Februar 1845 (Nr. 3431) (Ministerialblatt für die innere Verwaltung, 1845, S. 38). Bei verschiedenen Revisionen neu gebauter Orgeln ist die Bemerkung gemacht worden, daß die Orgelbauer die Anweisung, dem neuen Werke Kammertonstimmung zu geben, entweder unbeachtet gelassen oder dieselbe nach der Tonhöhe früherer Zeit angenommen, oder auch sich nach der in der Stadt befindlichen Instrumentalmusik, welcher die im Vergleich zu der hiesigen um einen halben Ton höhere Wiener Stimmung zugrunde lag, gerichtet hatten. Um die in Beziehung auf den Kirchengesang wünschenswerte und für die Verbindung der Orgel mit Instrumentalmusik notwendige Gleichmäßigkeit der Stimmung der Orgeln und der Instrumente innerhalb der ganzen Monarchie herbeiführen zu können, habe ich eine Anzahl Stimmgabeln anfertigen lassen, welche genau das eingestrichene $\bar{a}$ (Kammerton) nach der Tonhöhe der Königlichen Kapelle angeben, indem nach der Versicherung des Generalintendanten der Kgl. Hofmusik diese Stimmung gegenwärtig als eine völlig normale zu betrachten und weder ein Steigen noch ein Fallen derselben zu befürchten ist, auch die hiesige Stimmung mit der in andern bedeutenderen deutschen Städten gleich steht. Indem ich der Kgl. Regierung anliegend ein Exemplar dieser Stimmgabeln zugehen lasse, beauftrage ich dieselbe, die Orgelbauer ihres Bezirks zur Rektifikation ihrer Stimmgabeln nach den übersandten Exemplaren zu veranlassen, dieselben anzuhalten, daß bei allen neu zu bauenden oder wesentlich umzuändernden Orgeln diese Stimmung beobachtet werde und dafür zu sorgen, daß bei der Abnahme solcher Orgelwerke hierauf vorzügliche Rücksicht genommen werde, wobei jedoch zugleich darauf zu sehen ist, daß die Abnahme stets nur bei mittlerer Temperatur, weder bei kalter noch bei heißer Witterung erfolge. Zugleich wird es vorteilhaft sein, wenn die Kgl. Regierung darauf Bedacht nimmt, die größeren Musik-Anstalten oder -Vereine ihres Bezirkes ebenfalls zur Rektifikation ihrer Stimmung nach der übersandten Stimmgabel zu veranlassen.

Die Regierung zu Arnsberg teilte die Verfügung am 14. März 1845 den Landratsämtern unter Zustellung der Stimmgabel mit. Die Landräte begnügten sich im allgemeinen damit, die Verfügung bekannt zu machen und die Stimmgabel weiterzureichen, nur der Landrat von Bochum, Graf v. d. Recke-Vollmarstein, bemerkte bei dieser Gelegenheit (16. September 1845): „Sehr wünschenswert wäre es, wie ich bei dieser Gelegenheit bemerke, wenn den Orgelbauern und Instrumentenmachern hiesiger Gegend diese Stimmung empfohlen würde, da die Instrumente, die dieselben haben, eine weit schönere volltönendere Musik geben, als die hiesigen Orgeln und Instrumente, die alle die Leipziger Stimmung haben, die um einen Ton tiefer steht."

III. Die Verfassungsurkunde vom 5. Dezember 1848 Art. 12 (übereinstimmend die Verfassungsurkunde vom 31. Januar 1850, Art. 15) bestimmte: Die evangelische und die römisch-katholische Kirche sowie jede andere Religionsgesellschaft ordnet und verwaltet ihre Angelegenheiten selbständig und bleibt im Besitz und Genuß der für ihre Kultus-, Unterrichts- und Wohltätigkeitszwecke bestimmten Stiftungen und Fonds." Der Zirkularerlaß vom 6. Januar 1849 betonte hierzu zwar, daß es im allseitigen Interesse sowohl des Staates als der katholischen Kirche liege, zur Abwendung bedenklicher Geschäftsstockungen, da den bischöflichen Behörden die notwendigen Organe mehr oder minder fehlten, die bisherige Geschäftsverfassung einstweilen beizubehalten. Indessen ging doch bald das kirchliche Rechnungs- und Bauwesen an die bischöfliche Verwaltung über. Die staatlichen Vorschriften bezüglich der Orgelbauten beschäftigten sich seitdem nur mehr mit jenen Orgeln, zu deren Beschaffung und Unterhaltung der Staat irgendwelche Beihilfen, namentlich infolge seiner Verpflichtung als Rechtsnachfolger früherer kirchlicher Institute und auf Grund des Patronatsrechtes, gewähren mußte. Die Verordnungen ergingen nach einer dreifachen Richtung; sie betreffen:

1. Die rechtliche Verpflichtung zu Neuanschaffungen und zur Unterhaltung. Hier blieb maßgebend die Zirkularverfügung vom 24. November 1841 (Ministerialblatt für die innere Verwaltung, 1841, S. 323). Wesentlich wird nur dann eine Verpflichtung zu Staatszuschüssen auf die entsprechenden Rechtstitel hin angenommen für den Unterhalt bestehender Orgeln. — Ein Ministerialreskript vom 20. Dezember 1864 behandelt die Vergütungen, welche an die Revisoren neu erbauter und reparierter Orgeln zu zahlen sind. Nach Möglichkeit sind sie kontraktlich den Orgelbauern aufzuerlegen. — Die Kosten für das Reinigen

Digitized by Google

und Stimmen der Orgeln müssen auch vom Fiskus anteilig getragen werden, da es als bauliche Maßnahme anzusehen ist und darum von den Baupflichtigen bestritten werden muß (Ministerialreskript vom 22. Dezember 1905).

2. Die behördliche Superrevision der Voranschläge und Pläne. Grundlegend ist hier der Zirkularerlaß vom 2. November 1854 (Ministerialblatt für die innere Verwaltung, 1854, S. 241). Eine Zeichnung der Kirche ist beizugeben; außerdem enthält die Verfügung Einzelvorschriften für die Maßangaben und Zeichnungen und deren Erläuterungen durch die Bauräte. — Darauf nimmt Bezug eine Verfügung vom 11. November 1870. Auch hier werden die zur Unterlage für die Superrevision dienenden nötigen Angaben genau vorgeschrieben. — Eine weitere Verordnung vom 24. Mai 1875 weist die endgültige Prüfung der Projekte für Orgelbauten erneut dem Ministerium zu. Die Verfügung vom 2. November 1885 überläßt die endgültige Festsetzung der Pläne, deren Ausführung nicht über 500 Mark erfordert, den Regierungen; am 10. September 1891 wird die Summe auf 1500 Mark und am 15. März 1909 endlich auf 4500 Mark heraufgesetzt.

3. Die technische Seite; sie berührt außer der Instruktion vom 13. April 1842 und dem Erlasse vom 2. November 1854 besonders die Instruktion vom 3. Oktober 1876; kleinere Fehler in dieser Vorschrift wurden am 24. Januar 1877 berichtigt. Maßgebend ist jetzt die Instruktion vom 5. Februar 1904, welche durch Beigabe von lithographischen Tafeln erläutert ist. Ein Erlaß vom 18. Juli 1892 regelt die Beschaffung der Orgeln für die Lehrerbildungsanstalten.

IV. Kirchlicherseits wurden seit 1850 durch die einzelnen bischöflichen Diözesanverwaltungen Verordnungen und Instruktionen gegeben. Für die Diözese Paderborn ist in Kraft die Verordnung vom 10. Februar 1896 (Amtliches Kirchenblatt der Diözese Paderborn 39 [1896], S. 17 ff.). Bezüglich der Neuanschaffungen heißt es: „Unter allen Umständen ist die Genehmigung unseres Generalvikariates erforderlich. Dieselbe ist von den Kirchenvorständen, bevor der Kontrakt mit dem Orgelbauer abgeschlossen ist, unter Einsendung der Disposition des Kostenanschlags und einer Zeichnung des Orgelgehäuses nachzusuchen.“ Eine gründliche Revision ist für mindestens alle vier bis fünf Jahre vorgeschrieben.



Die Kirchenmusik in Martin Deutingers Kunstlehre.

Mit Ergänzungen aus seinem handschriftlichen Nachlaß. Von J. Hatzfeld-Paderborn.

(Schluß.)

III.

Über das, was man in Anlehnung an Schopenhauer die Metaphysik der Kirchenmusik nennen könnte, läßt sich Deutinger im besonderen nicht aus. Es bleibt da nichts übrig, als die Grundsätze, die Deutinger im allgemeinen Teile der Kunstlehre über den Zusammenhang der Kunst mit dem objektiven Ausdruck der Religion im Kultus bezeichnete, auf die Kirchenmusik speziell anzuwenden. Es können daraus freilich nur einige besonders hervorspringende Deduktionen herausgehoben werden.

„Die Verehrung Gottes, heißt es (S. 76), die dem Menschen auf natürlich menschliche Weise dargestellt werden muß, ist die objektive Kunst, die noch nicht persönliches Eigentum der Menschheit geworden ist. Jeder Kultus ist, weil Gott ehrend, den Menschen erbauend, d. h. das Bild Gottes auf dem Grunde der Natur im Menschen auferbauend. Eine Religion ohne Kultus ist nicht denkbar. Je ärmer der Kultus, desto ärmer der Inhalt der Kunst. Der reichste Kultus ist daher das reichste, dem Menschen anvertraute Pfand der Veranschaulichung des Göttlichen im Menschlich-Natürlichen. Jeder Kultus aber ist kultivierend, und weil objektiv gegeben, so subjektiv den Menschen bildend und umbildend zur Gestalt des vorgestellten Göttlichen.“ Das hört sich an wie ein philosophischer Kommentar zu dem ersten Paragraphen des Motu proprio, läßt sich jedenfalls mühelos auf die Kirchenmusik anwenden, ihre Aufgabe und ihren Zweck deutlich erkennen lassend. Und weiter:

Digitized by Google

„So wie in der Religion die Subjektivität zur Objektivität, das natürlich Menschliche zum göttlich Menschlichen verklärt werden soll, so geht die Religion auch in das Natürliche ein im Kultus ohne selbst dadurch Natur zu werden. Dem Menschen ist mit ihm ein subjektiver und natürlicher Anhaltspunkt gegeben, welchen er nicht verlassen kann ohne die höchste Position seines Wesens in dem Zusammenhang der persönlichen Liebe, die als menschlich persönlich auf einem natürlichen Grunde ruhen muß, zu verlieren" (S. 78). „Die objektive Gewißheit der Religion liegt als unzertrennliche Basis allen subjektiven Tätigkeiten zugrunde. Sie gehen ihren eigenen Weg, aber sie gehen ihn nicht ohne Voraussetzung jenes Grundes.... Wie sie aber nicht ohne Religion tätig werden können, so sind sie doch nicht die Religion selbst. Diese ist stets als ein vor dem Subjekt und auch außer dem Subjekt Bestehendes zu denken, die Kunst aber nur in und mit dem Subjekte" (S. 79 f.). Diese, das innere Verhältnis von Kunst und Kultus berührenden Sätze erhalten bezüglich der Musik noch eine ausführlichere Begründung.

„Der höchste Kirchenstil ... verklärt ... in der Objektivität die Subjektivität, so daß wir unsere geistigen Empfindungen zugleich als Gaben und Offenbarungen des göttlichen Geistes, vermittelt durch die Heiligkeit der diese Gefühle erweckenden Handlung, erfassen und unsere Sehnsucht im Werke der Erlösung, und die Fülle der Erlösungswahrheit wirkend und schaffend in uns und uns zu lebendigen Gliedern des Erlösers umschaffend erkennen. Wir müssen fühlen, daß unsere tiefste Sehnsucht im objektiven Glauben des Christentums allein erfüllt wird, und daß Gott nichts uns gegeben, als was wesentlich zu unserer Seligmachung und Heiligung gehört, und daß er uns alles gegeben, was dazu gehört, und daß wir dies alles im heiligen Glauben, im innersten Leben des religiösen Kultus wiederfinden. Jede religiöse Handlung muß in objektiver und subjektiver Wahrheit zugleich gewirkt werden. Alle objektive Kraft der Erlösung ist zugleich ein geistig-persönlicher Lebensfunke.... Alles Objektive muß subjektiv, aber im persönlichen Glauben, in geistiger, durch die Fülle der Objektivität getragener Liebe verstanden werden. Sobald wir das kirchliche Leben, in dem jede menschliche Empfindung gereinigt und geheiligt wird, in dieser Allgemeinheit und Tiefe ergreifen, wird jede religiöse Handlung zugleich ein Gefühl unseres Herzens, und wir empfinden den Herrn und seine Einkehr in uns, während die objektive Handlung des Opfers und aller mit demselben sich einigenden heiligen Handlungen der Religion außer uns sich vollführen. Sobald wir die tiefe Bedeutung der Religion auch wieder subjektiv verstehen, sobald wir den innern, geheimnisvollen und doch so wesentlichen Zusammenhang aller Offenbarung mit der Menschennatur in unserem Geiste erkannt haben, so wird diese innere Anschauung auch ins Leben hervorbrechen, die Geschichte der Erlösung als Weltgeschichte und als Geschichte des einzelnen Herzens uns offenbar werden und in heiliger Empfindung wird das Unaussprechliche an dieser göttlichen Offenbarung in feierlichen Tönen sich vernehmen lassen" (S. 521).

Die objektive Handlung ist demnach kein Hindernis für das subjektive Gefühl, vielmehr dessen Anknüpfungspunkt, ja — gemäß der Artung menschlicher Natur — dessen notwendige Voraussetzung. Sie ihrerseits aber würde ohne das subjektive Gefühl außer uns bleiben. Als Mittler zwischen beiden tritt die Musik, die für den Künstler im besonderen der Funken ist, der ihm aus der Seele schlägt, wenn in ihm beide, objektive Handlung und subjektives Gefühl, aufeinandertreffen. „Die notwendige Form bietet bloß Gelegenheit dem Geiste, alle Kräfte an den fixierten Willen anzuknüpfen, daß sie wie Planeten um ihre Sonne lichteinatmend sich bewegen. Aber es muß Bewegung sein in uns, die sich an die himmlische Bewegung anschließt und die Uhr des eigenen Lebens nach dieser Sonnenuhr regelt" (Tagebuch).

Wie die Musik ein „integrierender" Bestandteil des feierlichen Gottesdienstes ist und wie sie dabei nicht etwa das Gefühl des oder eines Einzigen, sondern das ausdrücken soll, worin alle übereinstimmen und alle sich finden, zeigt ein weiterer Ausschnitt der Kunstlehre. In dem Paragraphen, der „das Verhältnis des Tones zur menschlichen Empfindung" behandelt, heißt es: „Wenn im hehren katholischen Gottesdienste es vom Allerheiligsten herauswallt wie ein unsichtbarer Geisterstrom; wenn es mit heiliger Andachtsglut alle Gemüter ergreift und das Wehen des göttlichen Geistes und der göttlichen Liebe alle Herzen durchzieht: da schweigt die subjektive Andacht, das Einzelbegehren des Menschen und alle faßt es mit innerer Regung; ein Hauch göttlichen Lebens, aus dem der persönliche Geist seine Gedankenblumen mit Himmelstau besprengt fühlt, in dem sie wachsen und blühen, reißt die Herzen im Sturme mit sich, und von der Orgel rauscht die Fülle der Harmonien herab, in der der Mensch sich und seine subjektiven

Digitized by Google

Leiden und Freuden, seine Gedanken und Sorgen vergißt und mit einstimmt in die Harmonie des Lebens, das in allen Tönen den Schöpfer preist und den Erlöser. Das ist Gefühl, ist Stimmung, ist ein Grundton des Lebens, der durch die individuellen und subjektiven Richtungen hindurchtönt und sie in ein allgemeines Bewußtsein auflöst, um ihnen aus dieser Allgemeinheit Kraft und Nahrung zu spenden. Für solche Momente ist Musik" (S. 444).

Soll die Kirchenmusik diesen ihren Zweck auch wirklich erreichen, so darf ihr auch ein gewisser Grad von Allgemeinverständlichkeit nicht fehlen. Darum wünscht ihr Deutinger neben allen Mitteln des Ausdruckes auch ein wenig von jener Simplizität des Volksliedes, hinter der soviel „Tiefe und Allgewalt des Ausdruckes" sich birgt. „Wir haben die alte Natürlichkeit längst verloren und können nur durch Geistestiefe die frühere Einfachheit wiedergewinnen. Auch die geistige Einfachheit ist um so geistiger, je tiefer sie ist. . . . Wenn wir daher jene alte Einfachheit des Volksliedes in unsern Melodien nicht mehr besitzen, so sollte uns das nicht hindern, die tiefe Bedeutung derselben für die Entwicklung der Tonkunst zu würdigen und die Ahnung einer möglichen Vereinigung jener Harmonienmacht der alten Kirchenmusik und jener melodischen Stärke des alten Volksliedes durch geistige Tiefe, die durch die Macht des Glaubens und seine allumfassende Einheit die Ruhe und Einheit des Subjektes und seiner Kräfte zu erringen suchen muß, anzustreben" (S. 513).

Wäre Deutinger Norddeutscher gewesen, so hätte er sicher, statt auf das Volkslied im allgemeinen, auf das deutsche Kirchenlied hingewiesen. Man muß sich in der Tat wundern, wie wenig das deutsche Kirchenlied im Schaffen unserer katholischen Kirchenkomponisten bedeutet. Und doch ist das deutsche Kirchenlied ein Sproß des römischen Chorals, dessen Bestes darin für deutsche Art recht handsam gemacht ward und darum schlummern hier noch für uns Kraftquellen, die Wunder zu wirken vermöchten, wenn man sie erst einmal wecken würde.

Ein geistreich-seltsamer Vorschlag bezüglich der Kirchenmusik findet sich noch in Deutingers Tagebuch. Bei einer Besprechung der Oper „Joseph und seine Brüder" von Méhul meint Deutinger, es werde darin vielfach ein und dasselbe Gefühl in verschiedenen Stimmen verteilt, „die sich dann in der Empfindung gleichsam ergänzen, z. B. das Terzett von Jakob, Joseph, Benjamin, in welchem der Baß, Tenor und Diskant gleichsam ihr eigenes Wesen des Empfindens in demselben Gegenstand offenbaren, an welchem sie in verschiedenem Grade teilnehmen. Schon oft dachte ich an die Möglichkeit einer Kirchenmusik, in welcher die Gleichheit des Gegenstandes durch die Verschiedenheit der Medien in die reizende Mannigfaltigkeit des subjektiven Lebens übertragen würde. Der Knabe, die Frau, der Mann, der Greis, sie glauben doch alle vier mit einer andern Empfindung. Könnte man nicht diese Verschiedenheit des Credo in den vier Stimmkräften des Gesanges in der Verschiedenheit des Empfindens, wie sie im Diskant, Alt, Tenor und Baß vorliegt, ausgeführt werden? Das gäbe eine große Revolution in der Kirchenmusik, aber eine heilsame, gäbe neues Leben statt dieser traurigen Applikation der Opernmusik auf einen Text und Inhalt, worauf sie nicht paßt." Deutinger greift hier einen Gedanken wieder auf, den er in der Kunstlehre bezüglich der Vokalmusik überhaupt schon einmal angeschnitten hat. Da er geeignet ist, über das, was Deutinger will, noch größere Klarheit zu geben, sei auch er hier wiedergegeben.

„Die Menschenstimme hat über einen großen Umfang von Tönen zu gebieten und ist in diesem Gebiete selbst wieder in der Höhe und Tiefe durch die Temperatur des Organismus bedingt. Der hohe wie der tiefe Ton hat nicht bloß die harmonische Bedeutung des Mitklingenkönnens mit andern verschiedenen Tönen, sondern hat für sich schon eine melodische Bedeutung, eine Tinktur von Ernst und Trauer oder Lust und Fröhlichkeit. Während die Freude in hohen Diskantlauten jubelnd und rasch einherfliegt, wird der Ernst in tiefen und langsamern Baßtönen würdig und voll seinen gemessenen Gang gehen. . . . Die hohe bewegliche Temperatur erzeugt die Diskantstimme, die tiefe, dem Schwerpunkt zugewendete Natur erzeugt ihren Gegensatz, den ruhigen, ernsten, langsam schwingenden Baß. Zwischen beide tritt dann vermittelnd die Alt- und Tenorstimme ein. Mit dieser Vierzahl ist das Reich dieser Temperierung der Schnelligkeit und Hebung, oder Ruhe und Senkung der Stimmen nach dem Gesetz der elementaren Beziehungen des Organismus geschlossen. Mittelstimmen (z. B. Bariton) werden stets nach einer dieser vier Haupttinkturen gemessen werden. In dieser vierfachen Ruhe der Stimmfolge offenbart sich bereits ein Vorherrschen der tingierten Empfindung für jeden einzelnen Umfang dieser Stimme. Zwar werden diese verschieden empfindenden Stimmanlagen im allgemeinen in dieselbe geistig bedeutsame Stimmung mit einstimmen können, aber doch wird

Digitized by Google

jede in ihrer Weise durch die organische Temperatur des mitklingenden seelischen Lebenstones bedingt sein. Die Dichotomie des Naturlebens erzeugt mit den zwölf Tönen der Skala die vierundzwanzig einzelnen Tonarten, mit den beiden Gegensätzen der seelischen Färbung des menschlichen Organismus aber die vier Singstimmen, die in diesem Ursprung mit den Charakteren der Tonarten daher auch eine innere und seelische Verwandtschaft haben. Wer rasch ist und wer langsam in seinen Bewegungen, beide werden in das Lob Gottes einstimmen können, aber jeder in seiner Weise. So wird die Jugend im allgemeinen der schnellen, das Alter der gemäßigten Bewegung angehören. Desgleichen wird die weibliche Natur leichter aufzuregen und somit der männlichen gegenüber beweglicher sein" (S. 489, 490).

Man darf wohl bezweifeln, daß dieser Gedanke die revolutionierende Kraft in sich trägt, die Deutinger ihm beimißt. Soweit er realisierbar ist, scheint er mir von je schon in Wirklichkeit umgesetzt, wollte man aber bis in die letzten Konsequenzen hinein Ernst damit machen, so könnte man vielleicht bis zu einer wundervollen Polyphonie der Empfindungen gelangen, aber nur so, daß das rein Musikalische die Kosten trägt. Es dürfte danach z. B. nicht ein und derselbe Gedanke nacheinander in den verschiedenen Stimmen auftreten, ebensowenig als die Stimmen zu einem Unisono zusammentreten dürften, weil das gegen den Geist und Wortlaut der aufgestellten Forderungen verstieße.

Ein Kapitel praktischer Kirchenmusikästhetik findet sich schließlich noch im Tagebuche. Es gehört mit zum Schönsten und Inhaltreichsten, was Deutinger über Kirchenmusik geschrieben hat und wirkt höchst anschaulich durch die Anwendung auf einen bestimmten Fall.

Die neuere Musik, heißt es da, „ist mehr Malerei als Plastik und muß daher von dem subjektiven Gefühl, von der individuellen Gemütsbewegung ausgehen, um in dieser das allgemeine Gefühl durch die Tiefe und Bedeutsamkeit des eigenen zu erreichen".

Auch hier also die so häufig betonte Verknüpfung des Subjektiven mit dem Objektiven und der aus dem Wesen der Liturgie geschöpfte Gedanke, daß der Künstler in seinen Werken sich dem Beten der Kirche und der Gemeinde anschließen soll. Diesen allen gemeinsamen Boden zu erreichen wird ihm trotz seines subjektiven Ausgangspunktes möglich sein, wenn sein Fühlen Tiefe genug hat, will heißen aus tiefster Meditation von Text und Handlung erflossen ist. Es ist ihm dann geradezu unmöglich, sich zu vergreifen, weder in der Stimmung noch in den Mitteln ihrer Erzeugung.

„Sobald (aber) hier das Gemüt des Kompositeurs nicht tief und reich genug ist, in seiner Seele das allgemein Menschliche zu erfassen, verliert der Gegenstand seine Wahrheit und Bedeutung."

Es folgt nun die Anwendung aufs Exempel.

„Solchen Eindruck macht das Miserere und Magnificat von Aiblinger. So schön einzelnes in diesen modernen Kompositionen ist, besonders der Anfang, so wenig ist das Ganze tief und allgemein genug. Es ist eine Musik wie Overbecks Malerei, eine erkünstelte, aber keine wahrhaft natürliche Einfachheit und Würde. Darum mangelt der echte ruhige Charakter der wahren Schönheit, die sich selbst genug ist. Es tritt Überhäufung, Wiederholung, Verzierung des Schönen ein, weil der Kompositeur selbst kein rechtes Vertrauen zur Schönheit und Wahrheit seiner Darstellung hat. Darum findet sich häufig das Schönste in Nebendingen; auf einem enim oder sonst einem unbedeutenden Worte wird ein Bau aufgeführt, für den die Unterlage viel zu klein ist. Selbst wo die wahre Bedeutung nahe liegt, wird diese nicht tief genug aufgefaßt. Man meint wohl anfangs, das hat er nun begriffen, hier wird der Geist sich verherrlichen — doch nein; nur der Anfang ist vielverheißend, aber der eigentliche Kern blieb dem Manne verschlossen. Diese Täuschung schreckt mich am meisten von solchen Werken zurück. Es ist so recht eigentlich verführerisch, zuerst zu versprechen und dann nichts zu offenbaren. Ein Anklang von dem Geheimnisse, das in dem Gedanken steckt, hat den Musikmeister angeweht, aber er hat nicht Geduld genug gehabt, die ganze Tiefe desselben aufzufassen. So ergreift er den Schein und verliert das innerlich ewig Wahre, und die Gemüter lassen sich von dieser Sirenenkunst, die so süß tändelt und reizt, in Schlummer singen und werden so des wahren Inhaltes verlustig, verlieren selbst die Ahnung, daß es noch ein tieferes Leben gibt. Man steigt ganz ruhig an dieser Insel aus, die uns so freundlich grüßt im Sturme der Außenwelt, um sich — von den Sirenen verschlingen zu lassen. Nur der tiefe Gedanke, die Kenntnis dessen, was wahre Meister geleistet, die immerwährende Beherzigung des unerschöpflichen Inhaltes der Religion und des Lebens kann uns vor dieser verderblichen Oberflächlichkeit sichern.

Digitized by Google

Wenn wir einen Fiesole gesehen und zu verstehen gesucht, wird uns ein Overbeck nicht bestechen. Wenn wir das Jubilate im Magnificat bewundern wollen und wir vergleichen es einfach mit demselben Worte im Miserere,[1]) so muß uns einleuchten, daß es eine ganz andere Gemütsstimmung in demselben bedeutet. Es wird uns lästig, widernatürlich sein, wenn der Kompositeur im Magnificat weiter nichts in diesem Jubilate findet, als was er schon im Miserere gewußt. Offenbar hat er es dann auch im Miserere nicht verstanden, sondern an die Außenseite sich gehalten. Äußerlich aber sieht freilich eine Phrase auch aus wie eine Wahrheit. Aber der Gedanke ist bei beiden doch etwas verschieden. So dies Jubilate. Gott, wie anders jubelt doch die Seele, wenn sie die Nähe des Erlösers empfindet, ja denselben sozusagen im eigenen Innern Mensch werden fühlt, und wenn sie seufzend und jammernd bloß die Hoffnung auf sein Kommen nährt!"

Das sind Wahrheiten, die man als jederzeit, heute aber besonders, aktuell doppelt unterstreichen dürfte und die an Eindringlichkeit durch einen Kommentar nur verlieren würden.

Daß es nicht etwa die weiche Art Aiblingers an sich ist, die Deutinger abstößt, geht aus der Bemerkung hervor, die er noch anfügt: „Das Miserere des vorhergehenden Tages von Allegri erschien mir dagegen viel sinniger und dem alten Stil und Geist verwandter. Zwar war es süß und weiblich gefühlig statt davidisch kräftig, aber doch in einem Geiste gedichtet. Kein Raphael, aber ein Parmegianino, voll edler Züge und feiner Zeichnung. Das (Miserere) von Orlando di Lasso dagegen in der Michaelskirche war so abstechend wie ein Ghirlandajo neben einem Correggio, wie Partenkirchen neben Meran. Beim Orlando ist alles kräftig, ernst und streng, beim Allegri alles süß und weich. Es ist aber nicht der zarte, übersinnliche Fiesole, sondern schon ein sinnlich weicher Sieneser. Wäre auch nicht ganz mein Mann, aber er ist doch ein ganzer Mann. Nicht wie die Neuerer alles nur halb. Was er will, will er durchaus, ist davon durchdrungen und läßt's wieder fortdringen und hinaustönen ins weite Leben, wo es ein verstehendes Entgegenkommen finde, dort zu ruhen."

In der schon einmal angezogenen Stelle aus der Zeitschrift „Siloah" erklärt Deutinger auch, warum die Kirchenmusik notwendig innerlich reicher sei als Theater- und erst recht andere Musik. Da sagt er in einem der freundschaftlichen Briefe: „Wenn Sie der Theatermusik den Vorzug geben (vor der Kirchenmusik), so kann ich wenigstens nicht ganz damit übereinstimmen, selbst wenn ich alle nicht kirchliche Musik, Symphonie, Konzert und was sonst noch im entferntesten hieher bezogen werden kann, mit dazurechne. Der Grund, welchen Sie für Ihr Urteil anführen, will mir aber am allerwenigsten gefallen. Sie sind der Meinung, der Theatermusik öffne sich das ganze Feld der menschlichen Leidenschaften, darum sei sie reicher. Das stünde denn doch erst in Frage, ob die Musik überhaupt auch nur mit Leidenschaften sich einlassen könne." Deutinger führt dann, wie vor ihm Hegel und nach ihm Hartmann und viele andere, aus, wie die eigentliche Leidenschaft niemals künstlerisch produktiv sei, noch sein könne, am allerwenigsten in der Musik. „Der Musiker kann und darf nicht weiter gehen als bis zum augenblicklichen Gefühl, das aber nicht der Ausdruck der Leidenschaft, des Willens, sondern der Erregung der Seele ist . . ." „Wenn man aber die Empfindung der Seele als den Inhalt der Musik bezeichnen muß, dann sehen Sie, wie wenig da die Genremusik im Vorteil ist. Die Gefühle des Menschen sind um so reicher, je mehr sie eine Begeisterung für das Ewige in sich aufgenommen haben. Nur in der Tiefe liegt die Menge der Empfindungen und daher der musikalische Reichtum" (Siloah 1850, S. 231 f.). „Mozarts Requiem, heißt es im weitern, ist kein schlechteres Werk als irgend eine seiner Opern."

Über Mozarts Kirchenmusik scheint er im folgenden ein Urteil abzugeben, das sich aber, da er in einem geschichtlichen Aufriß begriffen ist, auf die Musik Mozarts überhaupt beziehen kann. Er sagt: „Die alte Kirchenmusik ist wie das Meer, das in der Ebbe und Flut der Kanons und der Fuge auf- und niederwogt, oder wie ein See, der sich breit und glänzend vor uns entfaltet; die neuere aber wie strömend Wasser, das von einer rieselnden Quelle oder von einem herabstürzenden Wasserfall seinen Lauf beginnt und diesen durch mannigfaltigen Wechsel fortsetzt, bis es sich mit dem Unaussprechlichen vereint. Niemand hat den Gang dieser Empfindung einfach rührender, natürlicher zu geben gewußt als Mozart; in ihm ist die ganze Fülle

[1]) Da das Wort Jubilate weder im Miserere noch im Magnificat vorkommt, muß man annehmen, daß Deutinger an das Et exsultavit spiritus meus des Magnificat und das Et exsultabunt ossa humiliata des Miserere gedacht hat. Der Inhalt dessen, was er sagt, wird dadurch nicht berührt.

Digitized by Google

dieses sanften Flusses der Gefühle am kindlichsten niedergelegt; er ist der letzte von den drei großen Meistern, die am Ende jener Epoche stehen" (S. 230 f.).[1])

Wie man sieht, hat Deutinger auch dem Kirchenmusiker allerlei zu sagen, das ihm von Nutzen ist. Das ist aber noch mehr der Fall, wenn man, was hier nicht geschehen konnte und sollte, hinzunimmt, was er zur Ästhetik der Musik überhaupt zu sagen hat.[2]) Es ist dringend zu wünschen, daß das auch im Kreise der Kirchenmusiker geschehe zum Heile für ihre Bestrebungen. Eines kann man bei Deutinger immer finden, einen hochgespannten Idealismus, der sich in einer teilweise geradezu prachtvollen Sprache ausspricht, die ihrerseits wieder das prächtige Gewand noch prächtigerer Ideen ist. Ich meine, das sei etwas, was man gerade jetzt brauchen könne.

Was er von der Kunst, erst recht von der kirchlichen, verlangt, ist immer das Höchste. „Mir scheint, ich verstehe etwas ganz anderes unter dem Worte Kunst, als man in Berlin darunter versteht. Vielleicht spanne ich meine Forderungen zu hoch. Allein dann könnte ich dies nur für unsere Zeit gelten lassen, denn meine Forderungen sind auf die Geschichte gegründet. Was die Musik kann und soll, hat sie geoffenbart. Wenn wir das nicht suchen, was in ihr liegt, so ist das unsere Schuld. Wenn das Tier dem sinnlichen Genusse gehorcht und die Blume frißt, wie das Heu, und der Mensch verschlingt mit den Ohren die Töne, um der verzehrenden Wut seiner geistigen Leerheit einen Augenblick lang Nahrung zu geben, und hat nur noch auf den Kitzel acht, den die aufgefangenen Töne in seinem Gehör hervorbringen, ohne auf ihre Schönheit zu achten, so ist er eben ein Esel, der Disteln frißt, weil die Stacheln derselben jedenfalls pikant sind. Leider wachsen heutzutage unsern Kunstrichtern die Ohren, mit denen sie allein urteilen, nicht mehr äußerlich, wie dem alten König Midas, sonst müßte man auf eine andere Hutform denken, und die Männer, die den Hut zeitweise abnehmen müßten, wären dann im Verhältnis zu den Damen sehr übel daran" (Siloah S. 256).[3])

Wenn man dies ohne viel Mühe auf die Kirchenmusik anwenden kann, so noch viel mehr die Forderung Deutingers: „Ohne Rezeption und inneres Verständnis des Glaubensinhaltes wird auch die geistige Macht und die im Geiste lebendige höchste seelische Empfindung dem Menschen fremd bleiben und eine geistige Würdigung der Kunst fehlen. An diesem Maßstab der höchsten subjektiven Steigerung menschlicher Kräfte muß die Aufgabe einer jeden Kunst gemessen werden. Der tiefste Glaubens- und Offenbarungsinhalt muß dem Menschen . . . zugänglich gemacht werden . . . nach den möglich höchsten Grenzen seiner Natur" (Kunstlehre S. 450). Das ist überhaupt die Vorbedingung, ohne die eine vollwertige kirchliche Kunst nirgendwo möglich ist.



Freie Choralbegleitung – ein Ausfluß modernen Tonempfindens.

Von Peter Griesbacher, Regensburg.

(Schluß.)

Auch M. Kagerer, der stilgewandte und zuverlässige Kritiker und Mitarbeiter des „Literarischen Handweiser", „stimmt mit mir überein, daß man den Choral nicht stiefmütterlich behandeln, ihm nicht jede Farbe, jede Interessantheit durch die Begleitung versagen, ihn so zur Langweiligkeit verdammen darf, sondern daß es Aufgabe der Begleitung ist, die Motive zu heben, zu charakterisieren, bald in dieses, bald in jenes Gewand kleiden, und daß man vor allem", wie überall in der Musik, so „auch da den Textinhalt voll zur Würdigung bringen soll".

[1]) Daß Deutinger im weiteren meint, man könne Kompositionen wie Händels ‚Messias' und Haydns ‚Schöpfung' „wohl füglich zur Kirchenmusik rechnen", ist wohl aus dem Eifer der Beweisführung für den größeren Reichtum kirchlicher Musik zu erklären.

[2]) Ein Versuch darüber findet sich in der „Wissenschaftlichen Beilage der Germania", Jahrgang 1913, Nr. 39, 40, 41 und 42.

[3]) Da die Zeitschrift Siloah bibliothekarisch sehr schwer zu beschaffen ist, wenn überhaupt, so bin ich Herrn Bahnverwalter Hierl in München für Überlassung seines Exemplars besonderen Dank schuldig.

Digitized by Google

Wie er selbst, der „allzu simplen Choralbegleitung“, die es gab, überdrüssig, unter Verzicht auf jedes Organum comitans stets frei und förmlich in „Vorahnung meines Psalteriums seine Choralbegleitung improvisierte“, so hat ihn „dasselbe mit Freude erfüllt“. Und nach einer reiflichen Durchsicht lautet das Geständnis: „Bei aller modernen Harmonie nicht ein Sätzchen, das unwürdig wäre, das den Choral entstellen würde.“

„Gerade diese Begleitungsart zwingt den Sänger, die Melodien nicht bloß abzusingen, sondern auch vorzutragen. Die sonst so naheliegende Monotonie und Langweiligkeit (z. B. im Falle einer Choralvesper) bei Begleitung der Psalmverse ist durch die Fülle der Bearbeitungen ausgeschaltet.[1]) Endlich wird durch die Eigenart keinem Zuhörer das Interesse eingeschläfert, sondern stets in der Spannung gehalten. Für den Organisten wäre nur noch Veranlassung, die Psalmverse auch textlich nach dem Inhalte zu studieren und je nachdem diesen oder jenen Begleitungsmodus, der dem Inhalt angemessen ist, zu wählen. Dann möchte ich es — mit entsprechenden Abwechslungen der Sänger[2]) im f und p hören: Müßte so, wenn alles sich vereinigt, etwas Brillantes werden.“ Kagerer hat meine Idee wirklich erfaßt: all diese Gedanken haben mich bei Abfassung des „Psalterium“ geleitet.

Daß Thaller Sinn hat für meine Choralbegleitung, ist nach den mitgeteilten Proben seiner eigenen kongenialen Kunst klar. Wäre nur hier Raum genug, um seine geradezu schlagenden Auslassungen über das Verhältnis von Choral und Chroma wiederzugeben! Für ihn ist, nachdem das Motu proprio selbst „den modernen Ausdrucksmitteln in der Kunst das Wort geredet hat, die Frage, ob diatonische oder chromatische Begleitung, lediglich eine künstlerisch ästhetische geworden“. Ja, die Frage läßt sich geradezu „rein physikalisch entscheiden“. „Soll irgend etwas an irgend einem Ding besonders beachtet werden oder in die Augen springen, dann wird dieser Zweck um so mehr erreicht werden, je mehr das, was sich um dasselbe gruppiert, damit kontrastiert. Alle Kontrasteffekte in der Natur und in der Kunst gehen auf dies einfache Prinzip hinaus.“ Ein eklatantes Beispiel bietet der schlichte diatonische Cantus firmus in der Prügelszene der „Meistersinger“ im Gegensatze zu dem „entsetzlichen musikalischen Wirrwarr“, der ihn umgibt. „Man möchte meinen, daß er sich gar nicht behaupten könne. Und doch dringt er siegreich durch, als wollte er alles zum Teufel jagen. Und da soll der Cantus firmus der Choralmelodie, diese eherne Säule, irgendwie beeinträchtigt werden können durch das, was sich um ihn gruppiert? Das Gegenteil ist der Fall; die chromatische Unterlage und Unterkleidung, just die zeitgemäße Bekleidung für ihn, weist durch den äußeren Gegensatz noch viel ostentativer auf seine diatonische Herkunft hin; Stillosigkeit und innere Zwietracht wäre aber nur dann gegeben, wenn der Choral in seinem Lebensnerv angegriffen, in seinem innersten Wesen alteriert würde. Davon kann keine Rede sein.“

Darnach wäre Griesbachers Opus 168 „schon existenzberechtigt, wenn sich nichts Störendes, Kunstwidriges darin vorfinden würde: nun aber glänzt und funkelt es da und sprüht von Leben und Geist. . . . Wenn je es eine himmlische Musik auf Erden gibt, ein menschliches Ahnen von dem, was der Engel selige Chöre incessabili voce proclamant, dann müßte es die Musik sein, wie sie da zu den Worten „Et Jesum benedictum“ bis zum Schlusse geschrieben ist: exsilium — Pause! — ostende! Da muß das Herz aufgehen! Dieses lichtstrahlende H-dur mit dem Quintschluß — wie leuchtet es verheißend in die Tiefe einer sehnsüchtig Gott suchenden Seele! Dann o dulcis — diese so ungemein stimmungsvolle Untermalung der Neume auf O — daran muß man glauben.“

Ich muß die, wie man sieht, begeisterten Ausführungen des in kirchenmusikalischen Kreisen wohlbekannten Komponisten und Kritikers hier abbrechen. Eine Frage drängt sich mir auf die Lippen: Wie reimt sich solch ehrliche Anerkennung von gewiß nicht inkompetenter Seite mit der maßlosen Verdammung und Verketzerung der gleichen Sache von anderer Seite? Ubi veritas?

Es war vor Jahresfrist, daß ich an der Missa choralis V. toni arbeitete. Eben saß ich über dem Credo und freute mich des „Et incarnatus“, das sich so fügsam in die Harmonien schmiegte, die mir aus dem Herzen fließen, nein, das vielmehr selbst die Harmonien in glattem Flusse von der lichten Himmelshöhe der Weihnacht-Idee bis in die Grabestiefe des Sepultus est gelockt hatte — da wurde ich abgerufen. Als ich wiederkam, flammte über dem Manuskript

[1]) und überdies Gelegenheit gegeben zum Eingehen auf den Inhalt, der von Vers zu Vers variiert und einen Wechsel in der musikalischen Interpretation förmlich herausfordert. P. G.

[2]) und Besetzung.

**

die Inschrift: „Wunderbar!" Höchliches Erstaunen meinerseits! Wer konnte es gewesen sein, der da solche Kritik übte? Da erfuhr ich, ein Pater sei dagewesen, habe ein wenig gespielt und sei dann wieder seines Weges gegangen.

Es war P. Konrad Odak, ein Dalmatiner Franziskaner, Schüler P. Hartmanns von an der Lahn-Hochbrunn. Seit Jahren verfolgt derselbe die kirchenmusikalische Bewegung in Deutschland mit allem Interesse. Die S. V. Cecilja (Svibanj, Lipani) brachte schon im Vorjahre einen Artikel aus seiner Feder: P. Griesbacher, crkvenoglazbeni modernista, der mir mit Ausnahme der Namen Frei, Breitenbach, Springer, Mathias ꝛc. ein spanisches Dorf ist. Aber soviel, daß der Petar Griesbacher bei der Sache nicht schlecht wegkommt, würde ich mich schon aus der ganzen Anlage des Artikels auskennen, käme mir nicht ein kleiner Slovene mit einer lateinischen Übersetzung zu Hilfe. Er behauptet zunächst von meinem Choral-Credo, Opus 160: „Hoc opus tantum ventum inter caecilianos Germanos effecit, ut neque hodie pure sciamus, quis rectum habet", bringt dann einen Überblick über die literarischen Kämpfe Griesbachers mit seinen Gegnern und kommt schließlich zur Überzeugung: „chromam cum chorali concordare, persuasissimus sum. Nonne est hoc certe ideale? Chorali nihil ademptum est, sed contra videmus id vestitum exigne harmonice veste!"

Nach dieser prinzipiellen Klärung kann man nur mehr ein günstiges Urteil erwarten über die neuesten Erscheinungen in diesem Stil: die „Antiphonae Marianae" (Op. 168b) und Missa choralis V. toni (Op. 176). Ich bitte aber den Leser, bei dem Deutsch, das jetzt kommt, möglichst ernst zu bleiben. Der Sinn ist die Hauptsache. Über die Missa V. toni schreibt Odak in St. Cäcilia, Agram, Kroatien, III. Bd., VIII. Jahrgang, 1914: Griesbachers Begleitung ist zwar Stein des Anstoßes für die deutschen Cäcilianer . . . Wenn man aber unparteiisch durchstudiert und urteilt über seine Harmonie, so wird diese keine unsinnige noch unlogische Musik sein. Ich kann offen sagen, daß ich, nachdem ich denselben Griesbacher gehört, wie er diese Messe auf seinem Orgelharmonium spielt, ganz zufrieden, sogar entzückt war. Seine Harmonie ist keine hypermoderne Schinderei. Dagegen sie macht angenehm und interpretiert den Choral, der, wenn man ihn tiefer studiert, eine weiche und mannigfaltige Harmonie und Modulation verlangt." Über die Marianischen Antiphonen lautet das Urteil: „Wie tief P. G. in den Choral eingesunken (? penetravit), das zeigen uns diese Antiphonen. Natürliche und logische Modulation, die der Choral nicht macht (mit bloß ein Stimme!) sondern sie offenbar verlangt, ist hier glücklich verwendet worden. Nebst einer schöner Melodie sehen wir hier eine angenehme und regelmäßige Begleitung und genießt man, wenn man sie für sich selbst aufführt, weil man vor Augen in der Begleitung einen treuen Interpret der Choralmelodie sieht. Ganz ruhig möchte ich empfehlen diese Begleitung allen Cäcilianer und stark betonen, daß sie näher die Musik Griesbachers kennen lernen, weil er eine neue Erscheinung am Orizont des Cäcilianismus ist."

Bei allem Kauderwälsch, das sich hier präsentiert, sieht man deutlich, daß in P. Odak ein begeisterter Anhänger einer modernen Choralharmonik erstanden ist. Wie recht hat der talentierte Dalmatiner, daß man erst trachten solle, das Werk kennen zu lernen! Wie viele sind es, die nur vom Katheder herab urteilen, für die ein Blick in die Partitur und die Überzeugung vom Vorhandensein einer Anzahl Akzidentien schon Grund genug ist zu einer grimmigen Verurteilung! Und dennoch bedeuten sie nur Klangverschiebung, nicht Klangänderung. Wie sagt doch Witt? „Der Ausdruck ist das Entscheidende, nicht die Form, nicht die Tonart, nicht das Chroma" (Musica sacra 1880, S. 5).

Es sind nicht Künstler nur, es sind Priester, die in solcher Anzahl und mit solch einmütiger Überzeugung als Zeugen für mich auftreten: Das ist's, was mich mit besonderer Genugtuung erfüllt und mich entschädigt für all die Schmach, die mir schon angetan wurde um eines Ideales willen, dessen künstlerische Grundlagen so felsenfest fundiert sind, daß nur ein blinder, von theoretischem Wahne betrogener Eifer dagegen anstürmen kann.

Und wenn all die aufgeführten Namen nicht genügen sollten, wenn es eines weiteren Kronzeugen für die künstlerische Berechtigung einer modernen Choralbegleitung bedürfte, so ist es kein geringerer als Max Reger, der mit aller Entschiedenheit für meine Bestrebungen eintritt. Von dritter Seite wurde ihm meine Missa choralis V. toni vorgelegt, damit er, auf den so viele schauen, ein entscheidend Wort spreche. Über die endlosen Kämpfe der letzten Jahre wohl informiert, wußte er genau, was sein Urteil über dieses Werk für eine tief einschneidende Bedeutung habe. Um so mehr fällt sein kurzes, apodiktisches Resümee ins Gewicht, wenn er schreibt: „Beiliegende Messe gefällt mir mit Ausnahme von einigen Quintenparallelen sehr

Digitized by Google

gut. Ich wünsche dem verdienstvollen Komponisten weiteste Verbreitung seines Werkes." Mit gehobener Stimme ruft ein Achilles diese Worte ins Kampfgetümmel. Ob auch sie ungehört verhallen werden? Ob jetzt die „Nonsens"-Schreier verstummen werden? Ich glaube es nicht. Sie werden keine Ruhe geben. Sie werden es machen wie das Weib in der Fabel, das, wenn ihm das Wasser bereits über dem Munde steht, mit den Fingern noch beteuert, solange die Hand aus den Fluten ragt. Habeant sibi.

Aber es gibt – Gott sei Dank – noch ernste Forscher, denen um die Wahrheit zu tun ist. Für sie ist die Debatte zu Ende, wenn Autoritäten wie Reger gesprochen haben.

* * *

Soviel ist jedem, der diese Zeilen liest, klar geworden, daß es sich in der Frage einer modernen Choralbegleitung nicht um die Laune eines einzelnen handelt. Sie ist der Ausfluß eines modernen Empfindens, das längst um sich gegriffen und weite Kreise erfaßt hat. Sie ist kein leeres Problem mehr. Schon hat sie Leben und Gestalt angenommen und liegt in klaren Umrissen vor uns. Mag da und dort das persönliche Empfinden besondere, meinetwegen auch exzentrische Formen annehmen – der moderne Stil ist ja seine Heimstätte! –, es gibt ein gemeinsames Etwas, in dem all die darauf auszielenden Ideen zusammenlaufen, das aus den verschiedenen Essays dieser Art als Kern sich herausschält, das sich zugleich zu dem belebenden Element gestaltet, durch das sich die moderne Choralbegleitung als selbständige Gattung der altklassischen und reindiatonischen gegenüberstellt: Es ist das Chroma. Nicht die Stimmung, nicht der innere Ausdruck ist zum unterscheidenden Merkmal geworden, wie es eigentlich sein sollte, da ja modernes Empfinden alle Mittel umfaßt, Diatonik nicht ausgenommen: nein, die Tabulaturbegriffe unserer Zeit sie haben sich an ein äußeres Merkmal geklammert, an ein sinnfälliges Signalement: die Diësis. Danach fällt alles, was an Akzidentien über das b fictum der Reindiatonik wie über die Tonaldiësen (cis, fis, gis) der altklassischen Harmonik hinausgeht, unter den Begriff: moderne Choralbegleitung. Je nach der Rolle, die ihr gemeinsames Agens, das Chroma, spielt, bleibt ein gemessener Spielraum, in dem der Ausdruck schwankt, zwischen Springers vag umgrenzter „Diësislizenz" und Griesbachers ausgeprägter Freiharmonik.

Also **drei** lebende Stilformen zählt die Choralharmonik: den altklassischen, **den reindiatonischen** und den modernen Stil. Über die Existenzberechtigung der einzelnen ist ein heftiger Kampf ausgebrochen und jede der drei Parteien tritt mit unerbittlicher Energie für ihr Ideal ein.

Man will immer nur Eines gelten lassen und alles andre verdammen. Muß denn das sein? Kann denn in Stilfragen nicht Freiheit walten?

Es gibt doch heute auf grund der historischen Entwicklung wie auf grund ausgesprochener kirchlicher Anerkennung durch das Motu proprio zwei kirchliche Stilformen: Palestrinastil und moderner Stil. Alles, was wir auf dem Boden einer liturgischen Kunst an Harmonie besitzen, bewegt sich in der Sphäre dieser beiden Stilgattungen und darüber hinaus gibt es keine Harmonie in der Kirche. Jede Art von Chormusik, alle Instrumentalmusik, alle Orgelkompositionen gehören entweder dem einen oder dem anderen der beiden Stile an. Und wer die Augen offen hat, sieht, daß der moderne Stil, der die Orgelkomposition bereits ganz in seinen Bannkreis gezogen, längst auch die Chormusik erfaßt hat und mit jedem Tage weitere Kreise zieht. Es sind die beiden lebenden Stile in der Kirchenmusik. Und sie existieren friedlich nebeneinander. Heute singt man Palestrina, morgen Goller; in der einen Kirche hört man Orlando, in der andern Filke. Bei cäcilianischen Veranstaltungen prangt der Name Rheinberger neben dem Namen Croce. Und nachdem Haller in den Klängen Palestrinas sein „Coenantibus" gesungen, kann man sich an dem Glanze einer Wittschen Raphaelsmesse sonnen. Dessen Lucienmesse, wie oft nimmt sie ein altklassisches Motett unter ihre Fittiche! Kurz und gut: in ungetrübter Eintracht existieren die beiden künstlerisch scharf divergierenden Stile nebeneinander und sorgen für die liturgischen Gesangs- und Instrumentalbedürfnisse. Und es ist gut so. Neben der Gotik die Renaissance! Neben dem romanischen Stil eine kirchliche Moderne, die alten Grundformen mit dem Fühlen der Zeit belebt und umgestaltet! Mag man immerhin die Majestät und Erhabenheit der Gotik, den aszetischen Ernst des romanischen Stiles preisen: die erhabenste Kirche der Christenheit ist und bleibt ein Prachtstück der Renaissance.

Auch in der kirchlichen Tonkunst wird nimmermehr ein Stil den anderen verdrängen: beide werden miteinander fortleben: der Palestrinastil und der moderne. Beide bieten, künst-

Digitized by Google

lerisch wie liturgisch gleich berechtigt, dem Choral ihre Harmonien an, wo immer er darnach verlangt. Beiden will eine moderne Richtung das Recht dazu aberkennen. Aber gerade damit stärkt sie das Recht der Moderne in der Choralbegleitung. Denn wie sie mit einem Schlage beide verurteilt, so stehen, sowie das Unrecht ihrer übertriebenen Forderungen erwiesen, beide gerechtfertigt da. Mit der Forcierung der Einheitsforderung kommen beide zu Fall, die altklassische wie die moderne Choralbegleitung. Aber wie die erstere nach wie vor das Haupt hoch trägt, so kann die Einheitstheorie die Existenzberechtigung einer modernen Choralharmonik nicht erschüttern. Qui nimis probat, nihil probat. Der Pfeil, der auf Palestrina abgesandt wird, gilt auch der Moderne. Und wie er dort abprallt, so fällt er hier auf den Schützen zurück. Der eklatanteste Beweis für die Übertriebenheit der starrdiatonischen Einheitsforderung ist die unumstößliche Tatsache von dem Vorhandensein und der Lebensfähigkeit einer altklassischen Choralbegleitung. Damit, wie auch mit der Springerschen Lockerung durch die bedingte Chromatik fällt die ganze Forderung in sich zusammen. Es ist nicht wahr, daß die Harmonie aus den Elementen der Melodie gebildet werden muß. Es ist nicht wahr, daß mit einem ♯ oder ♭ oder ♮ die künstlerische Einheit zusammenstürzt. Es ist nicht wahr, daß mit einer freien Entwicklung der Harmonie die „Unkunst", der „Nonsens", der „blutigste Dilettantismus" beginnt. Wahr ist nur eines, daß die Einheitstheorie eine maßlos übertriebene, weder historisch noch künstlerisch gerechtfertigte Forderung stellt, die sich nie und nimmermehr aufrecht erhalten läßt.

Damit soll nicht die Existenzberechtigung einer dritten Stilgattung in der Choralbegleitung geleugnet sein. Wenn ich auch mit Springer den Glauben an den allein seligmachenden Charakter der Diatonik verloren habe, so hat der Einheitsgedanke immerhin ein interessantes Charakteristikum an sich: den herben Ernst des romanischen Stiles. Das Fehlen jeder Diësis stempelt die auf ihm basierende Harmonik schon äußerlich zu einer selbständigen dritten Gattung, die nun einmal, nachdem sie bis vor einem Jahrzehnte auf allen Linien zurückgewiesen war, mit aller Macht Boden gefaßt hat. Sie läßt sich nicht mehr wegleugnen. Sie ist da und behauptet apodiktisch ihr Recht. Wir wollen es ihr auch nicht verkürzen. Nur das Recht, alle anderen Stilformen zu erdrücken, sie nur als minderwertig zu betrachten, müssen wir ihr absprechen.

Die Starrdiatonik ist wohl der letzte Stein in dem großen stolzen Bau der Beuroner Kunst. Daher wohl die große Begeisterung in gewissen Kreisen für ihre Eigenart und ihre Forderungen. Wir verkennen nicht den großen Grundgedanken in der Beuroner Malerei und erfreuen uns an dem tiefen Ernste und dem wahrhaft frommen Ausdruck, den die berühmte Kunstschule damit erzielt. Aber niemand kann uns das Recht verwehren, daneben auch an den lebensvollen Gestalten eines Fugel, Feuerstein, eines Munkácsy und andrer unsre Freude zu haben. Mag die Beuroner Kunst noch so groß sein, immer wird es noch eine andre Kunst geben, die ebenso groß und noch größer ist, in der Malerei wie in der Musik. Einen einzigen unteilbaren und unumstößlichen Einheitsstil wird es niemals geben. Es heißt: Le style c'est l'homme und es gibt viel Menschen auf der Welt! Ihr Denken und Fühlen hat sich auch in der Frage der Choralbegleitung auf dreierlei Stilformen konzentriert, die selbständig und gleichberechtigt nebeneinander stehen und in ihre Sonderrechte treten, sobald des Künstlers Psyche nach dem Maßstabe seiner Empfindungen sich ihrer bedient. Eine Einheit gibt es dabei wohl, sobald ein höherer Einheitsgedanke eingreift, der die Stilform bedingt und unter den vorhandenen Gattungen stilgerechte Wahl trifft: Etwas, an das man bisher viel zu wenig gedacht hat.

Mehr und mächtiger greift von Tag zu Tag die Idee vom liturgischen Gesamtkunstwerk um sich. Hier hat der Einheitsgedanke einzusetzen. Solange man nicht davon abgeht, Choral und mehrstimmige Kirchenmusik miteinander zu verquicken, sollte die künstlerische Einheit zwischen beiden durch die Harmonie hergestellt werden. Diese Rücksicht ist alsdann ausschlaggebend für die Wahl des Stiles in der Choralbegleitung.

Was soll eine moderne Choralharmonik als Ouvertüre zum Kyrie der „Missa Papae Marcelli"? Und was eine diatonisch inmitten einer Rheinberger-, einer Filkemesse? Warum schreit man nicht nach Einheit, wo Choralblut und exzentrische Chromatik sich so innig mengen, wie in Springers Missa „Resurrexi"? Man singt die „Qual donna" und verlangt für den Introitus Enthaltung von jeder Diësis. Ist das nicht ein schreiender Mangel an Einheit? Hat man nicht ein gewisses Recht von der Faust auf dem Auge zu sprechen?

Die Missa „Petra sancta", die man aufführt, bewegt sich in den dorischen Tonaldiësen und moduliert nach altklassischer Art in die Schwestertonarten mit manchem cis und gis und

Digitized by Google

♭ und ♮. Und das auf dem gleichen Kirchentone basierende Graduale verurteilt man zur völligen Enthaltsamkeit und harmonischen Farblosigkeit! Wie schreiend kontrastieren in Montanis zitierter Marienvesper die starren Choralharmonien von den lebensfrischen Falsibordonisätzen! Und dieser fortwährende, unvermittelt Schlag auf Schlag erfolgende Wechsel zwischen Nacht und Tag, Licht und Dunkel. Dieser schnelle, grelle Abstand von starrem Grau und glänzendem Farbenschmelz! Der Komponist, der im Vokalsatze mit den modernsten Harmonien nur so um sich wirft, der sollte nicht im nächsten Augenblicke die süßsaure Miene der Diatonik aufsetzen: Oder er sollte den Wanderstab ergreifen und als Star der Verwandlungskunst die Varietés der Welt durchziehen! Wenn man Einheit will, hier sind tausend Gründe gegeben.

Wo man Palestrina singt, dort altklassische Choralharmonik. Wo die Sprache des 20. Jahrhunderts ertönt, dort moderne Choralbegleitung. Das nenne ich Einheit. So wird die so flexible Harmonie zum künstlerischen Mittler zwischen den heterogenen Kunstformen und selbst die äußersten Extreme fügen sich konform in den ehrwürdigen Rahmen der Liturgie.

Dann ist auch der Starrdiatonik ihre Stellung angewiesen. Dort, wo jahraus jahrein nur Choral ertönt, dort, wo von den glatten Wänden romanischer und gotischer Kirchen die ernsten Heiligengestalten der Beuroner herniederblicken, dort mag die Starrdiatonik das Gesamtbild heiligen Ernstes und strenger Aszese vervollständigen. Doch soll damit nicht gesagt sein, daß eine moderne Begleitung diese heiligen Räume entweihen würde. Altklassische und moderne Begleitung haben allenthalben ihr Recht und hängen nur von äußeren Umständen ab. Eine reindiatonische Choralbegleitung, die alle tritonischen Härten der Melodie mitzumachen gezwungen erscheint, kann nur innerhalb des Rahmens der Beuroner Ideen volles Verständnis finden.

In diesem Sinne schließe ich mit Springers warmem Appell: „Man höre endlich auf in kleinlicher Engherzigkeit das Heil in einer Kunstrichtung zu sehen. Die Choralmelodien passen bei ihrer unausgeprägten harmonischen Bedeutung zu jeder Stilgattung, wie das Brot zu jeder Speise. Der harmonische Indifferentismus des Chorals spricht weder für noch gegen eine bestimmte Art derselben. Wozu also die schroffe Überspitzung der Prinzipien!" Und gleich ihm überzeugt, daß der absoluten Diatonik keineswegs der „alleinseligmachende Charakter" anhaftet, wiederhole ich: Freiheit dem Künstler! Weg mit der Schablone! Freiheit auf allen Gebieten der kirchlichen Tonkunst! Freiheit auch für die Choralharmonie! Das Motu proprio zeigt uns den Weg. Es hat die engherzigen Ansichten, die eine Generation hindurch alle individuelle Schaffenskraft unterbunden haben, mit einem Male durchbrochen durch das erlösende Wort von der Existenzberechtigung des modernen Stils. Auch an der Seite der tausendjährigen Choralmelodie wird er seine kerngesunden Eigenschaften bewähren. Mit packenden Harmonien wird er ihr Relief wirksam umrahmen. Und mag das Gold dieser neu erstandenen Kunstform noch nicht frei von jeder Schlacke sein, die künstlerische Psyche des 20. Jahrhunderts wird sie völlig klären: denn sie ist und bleibt ein Ausfluß modernen Tonempfindens und wird fortgären, bis sie in völliger Reine erglänzt.



Der Gesang des Benedictus im Hochamte.

Von H. v. Meurers, Innsbruck.

II.

Nun hatte aber das Gesetz von der Unterbrechung des Sanctus in der Praxis weitgehende Folgen; zur Elevation ist eine Pause, und nachher beginnt der Gesang von neuem; die Chöre singen das Benedictus getrennt, die Komponisten komponieren es getrennt; die Buchdrucker drucken es getrennt – und allmählich verlor man das Gefühl dafür, daß das Benedictus eigentlich gar kein selbständiger Meßgesang ist; äußerlich begann ja tatsächlich ein neuer Gesang, und so verlor man allmählich das Gefühl für die innere Zusammengehörigkeit von Sanctus und Benedictus. Unter dem Einfluß des Gesetzes von 1600 also bildete sich das Benedictus zuerst äußerlich zu einem selbständigen Meßgesang aus, und das liturgische Denken bildete sich nach der äußeren Praxis, so daß heute jedermann das Benedictus für einen selbständigen Meßgesang hält, während es nach dem Caeremoniale und den älteren Liturgikern zum Sanctus gehört. Wenn wir heute die Meßgesänge aufzählen, sagen wir: Credo, Sanctus, Benedictus, Agnus Dei; wenn aber das Caeremoniale oder ein alter Liturgiker die Meßgesänge aufzählt, so sagt er: Credo, Sanctus, Agnus Dei; er läßt also das Benedictus aus, warum? Weil es zum Sanctus gehört; will ein solcher Autor mit dieser Aufzählung leugnen, das Benedictus sei nach der Wandlung zu singen? Keineswegs; das Benedictus ist für ihn der nach der Wandlung zu singende Teil des Sanctus. Es ist also gut zu beachten, daß zwischen unserer modernen Denkart und der Denkart des Caeremoniale und

Digitized by Google

der älteren Liturgiker ein Gegensatz besteht; unter Sanctus verstehen wir alles bis zum Benedictus exklusive, die alten und auch das heutige Caeremoniale alles mit dem Benedictus inklusive. Wer das nicht beachtet, läuft Gefahr, das Caeremoniale leicht falsch zu verstehen.

Nach dem Erscheinen des Caeremoniale von 1600 ist das liturgische Recht also folgendes: Das Sanctus wird in zwei Teile geteilt, von denen einer vor, einer nach der Wandlung zu singen ist. Wenn man das vor Augen hat, so versteht man auch eine Stelle im Caeremoniale sehr gut, wo von der Verwendung der Orgel im Hochamte die Rede ist; es heißt da: „Im Hochamte wird die Orgel abwechselnd gespielt beim „Kyrie eleison" und „Gloria in excelsis" zu Beginn der Messe; ebenso nach beendeter Epistel; ebenso zum Offertorium; ebenso zum „Sanctus ꝛc." abwechselnd; ebenso zur Erhebung des heiligsten Sakramentes in ernsten, feierlichen Klängen; ebenso zum „Agnus Dei ꝛc." abwechselnd; dann zum Vers vor der Postcommunio und zum Ende der Messe."[1]) Dies ist der ursprüngliche Text des Caeremoniale vom Jahre 1600, der bis zur Textrevision des Jahres 1886 unverändert blieb. Wie man sieht, wird hier nicht die Textordnung des Hochamtes beschrieben, sondern es wird nur gesagt, zu welchen Teilen im Amte Orgel gespielt werden darf. So ist hier vom Gesang des Introitus, Graduale, Offertorium keine Rede; folgt daraus, daß sie nicht gesungen werden? Keineswegs; ebenso ist hier von der Trennung des Sanctus keine Rede; folgt daraus, daß es ohne Trennung zu singen sei? Nein; von der Trennung des Sanctus ist hier überhaupt nicht die Rede; hier ist nur gesagt: zum Sanctus kann die Orgel abwechselnd spielen, oder das Sanctus gehört in die Gruppe jener Gesänge, bei denen Orgelspiel unter gleichzeitiger Textrezitation den Gesang einzelner Verse ersetzen kann. Sonst ist vom Sanctus gar nichts gesagt; ob es mit oder ohne Unterbrechung gesungen wird, ob also das Benedictus vor oder nach der Wandlung gesungen wird, ist hier nicht gesagt und darf aus diesem Text nicht bewiesen werden. Ganz falsch wäre es also, aus diesem Text überhaupt etwas über die Stellung des Benedictus beweisen zu wollen; warum? weil hier nichts davon gesagt ist, weil es hier nur heißt: zum Sanctus kann abwechselnd Orgel gespielt werden. So ist also an dieser Stelle vom Gesang des Benedictus nicht die Rede; nur an einer einzigen Stelle, nur im zweiten Buche, an der oben behandelten Stelle redet das Caeremoniale vom Gesang des Benedictus und dort wird es nach der Wandlung gesungen. Dieser Grundsatz ist für die Interpretation des Caeremoniale von grundlegender Bedeutung. Er ergibt sich ohne weiteres aus dem Text des Caeremoniale; ihn lehren uns auch einstimmig alle Liturgiker von dem Erscheinen des Caeremoniale an in einer ununterbrochenen Reihe; so[2]): Castaldus 1625[3]), Gavantus 1628[4]), Baulдry 1646[5]), Arnaud 1647[6]), Quarti 1655[7]), Lohner 1670[8]), Macri 1677[9]), Bissus 1686[10]), Merati 1736[11]), Cavalieri 1743[12]), Catalani 1744[13]).

Das sind die Namen aller bedeutenden Liturgiker des 17. und beginnenden 18. Jahrhunderts; diese Männer standen zum Teil der Abfassung des Caeremoniale sehr nahe; sie mußten das Caeremoniale sehr gut kennen. Alle diese argumentieren nun, wo es sich um den Gesang des Benedictus handelt nur aus dem zweiten Buche; keinem ist es in den Sinn gekommen, aus der Stelle des ersten Buches etwas über die Stellung des Benedictus beweisen zu wollen. Alle stimmen überein in dem Prinzip: im Caeremoniale ist nur an einer Stelle vom Gesang des Benedictus die Rede, nur im 2. Buche, wo es nach der Wandlung gesungen wird; alle sie erkennen das Prinzip an: nach dem Caeremoniale ist das Benedictus stets nach der Wandlung zu singen. Wenn nach diesen Liturgikern auch im ersten Buche vom Gesange des Benedictus die Rede wäre, so müßten sie das bei Behandlung der Frage des Gesanges des Benedictus angeben; keiner tat es, das ist ein klarer Beweis dafür, daß nach ihrer Meinung aus der Stelle des ersten Buches über den Gesang des Benedictus nichts bewiesen werden könne.

---

[1]) Caeremoniale, Rom 1600, 135.

[2]) Die Zahl nach dem Namen des Autors bezeichnet das Jahr der erstmaligen Herausgabe des hier zitierten Werkes.

[3]) Andreas Piscara Castaldus, Praxis Caeremoniarum. Lib. I. Sect. VI. cap I. n. 18. Ausgabe Neapel 1645. p. 82 a.

[4]) Bartholomaeus Gavantus, Thesaurus s. Rituum. II, 7, 11. Ausgabe Köln 1705, 110.

[5]) Michael Bauldry, Manuale s. Caeremoniarum. I, VIII, 7; III, XVI, 17. Ausgabe Venedig 1681, 22, 196.

[6]) Claudius Arnaud, Thesauri s. Rituum Epitome. Tractatus I, Pars 2, tit. 7, n. 27. Ausgabe Venedig 1662, 78.

[7]) Paul Maria Quarti, Rubricae Missalis Romani Commentariis illustratae. Pars 2, tit. 7, n. 11. Ausgabe Venedig 1727, 195 a.

[8]) Tobias Lohner, Instructio practica de missae sacrificio. Pars 2, tit. 20. Ausgabe Augsburg und Dillingen 1759, 62.

[9]) Dominicus Macri, Hierolexicon, unter: „Benedictus, qui venit". Ausgabe Venedig 1765, 109.

[10]) Bernardus Bissus, Hierurgia, unter: „Benedictus qui venit". Ausgabe Genua 1686, I, 116.

[11]) Caietanus Maria Merati, Novae observationes et additiones. Pars II, tit. VII. 83. Ausgabe Augsburg 1740, I, 307.

[12]) Michael Cavalieri, Opera omnia liturgica. Tom. V. cap. XIV. n. 70. Ausgabe Augsburg 1764. V, 79.

[13]) Joseph Catalani. Caeremoniale Episcoporum Commentariis illustratum. Zu Buch I, 28 u. II, 8, 70. Ausgabe Rom 1744; I, 382; II, 118.

Digitized by Google

Was aber taten diese Autoren mit der Stelle des ersten Buches? Sie wußten nur zu gut, daß hier nur von der Verwendung der Orgel die Rede sei, und daß es ein grober Fehler wäre, aus dieser Stelle über die Stellung des Benedictus etwas beweisen zu wollen, wenn sie aber doch hierüber etwas sagen wollen, so nehmen sie das aus dem zweiten Buche herüber; so hat Bauldry: „Im feierlichen Amte wird Orgel gespielt abwechselnd zum Kyrie und Gloria; dann nach beendeter Epistel, aber das Graduale wird vom Chor gesungen werden müssen, die Sequenz abwechselnd; ebenso zum Offertorium bis zur Präfation; ebenso zum Sanctus abwechselnd; zur Erhebung des heiligsten Sakramentes in ernsten, feierlichen Klängen und nach der Elevation fährt der Chor fort: Benedictus &c. Caeremoniale Episcoporum l. I. c. 28."[1]) Ebenso schreibt der berühmte Komentator des Caeremoniale, Joseph Catalani: „Orgel wird gespielt .... ebenso zum Sanctus abwechselnd; zur Erhebung des heiligsten Sakramentes in ernsten, feierlichen Klängen; nach der Elevation fährt jedoch der Chor fort: Benedictus &c."[2])

Bisher ist aus dem Originaltext des Caeremoniale wie auch aus dem übereinstimmenden Zeugnis der Liturgiker bewiesen worden, daß nur an einer Stelle des Caeremoniale, nur im zweiten Buch, vom Gesange des Benedictus die Rede ist; hier wird das Benedictus nach der Wandlung gesungen; über dieses Gesetz entstehen nun von selbst zwei Fragen:

1. Für welche Gesangsarten gilt dies Gesetz?
2. Für welche Messen gilt dies Gesetz?

Die erste Frage ist von größter Bedeutung. Das Gesetz von 1600 entstand unter dem Einfluß des polyphonen Gesanges. Zu der Zeit, da der Choral der einzige Gesang in der Kirche war, wurde das Benedictus stets vor der Wandlung gesungen, und wäre der Choral der einzige Gesang in der Kirche geblieben, so wäre es nie zu diesem Gesetz von der Teilung des Sanctus gekommen. Wie oben gezeigt wurde, ist der Zweck und die Veranlassung des Gesetzes einzig das Stillschweigen zur Elevation; das wurde nun in alter Zeit bei Choral immer erreicht und das wird auch heute noch bei Choral auch dann erreicht, wenn das Benedictus vor der Wandlung gesungen wird. Zweck und Veranlassung des Gesetzes liegen also bei Choral nicht vor. Das wußte man im Jahre 1600 nur zu gut; damals sang man noch bei Choral und bei polyphonen Kompositionen das Sanctus stets ohne Trennung; alle damals lebenden Liturgiker und Kirchenmusiker wußten nur zu gut, daß nur die Ausdehnung der Polyphonie dieses Gesetz herbeigeführt hatte, so müssen uns diese am besten Auskunft geben können über den Geltungsbereich des neuen Gesetzes; damals mußte man zweifeln, ob das neue Gesetz auch für Choral gelte und man tat es; und die Antwort? sie lautete: wenn auch Veranlassung und Zweck des Gesetzes bei Choral nicht vorliegen und das Stillschweigen bei Choral ohne Unterbrechung des Gesanges erreicht wird, so ist das Gesetz selbst auch bei Choral zu halten.

Hier ist zuerst zu beachten, daß das Gesetz selbst gar keinen Unterschied macht zwischen Choral und polyphonem Gesang, sondern einfachhin von Sängern und Gesang redet: „der Chor setzt den Gesang fort bis zum Benedictus exklusive; nach dessen Beendigung und nicht früher wird das heiligste Sakrament emporgehoben."[3]) Der Text spricht ganz kategorisch und legt in keiner Weise nahe, daß er nur bei polyphonem Gesang Geltung hat; die Verfasser des Caeremoniale hätten leicht beisetzen können, „wenn der Gesang lange dauert", das taten sie nicht, und so gilt das Gesetz wie es liegt für alle Gesangsarten. Auch bei Choral wird das heiligste Sakrament erst nach beendetem Gesang und nicht früher emporgehoben, wenn auch nicht unmittelbar nach beendetem Gesang wie bei polyphoner Musik. Daß die Worte des Gesetzes an sich auch den Choral umfassen, sahen auch die Zeitgenossen wohl ein und darum hielten sie das Gesetz auch bei Choral. Gavantus berichtet in seinem Thesaurus: „Das Benedictus wird vom Chor erst nach der Niedersetzung des Kelches gesungen. Caerem. Episc. l. 2. c. 8, auch in den Totenmessen, was auch in der päpstlichen Kapelle eingehalten wird."[4]) Diese Bemerkung, daß auch in den Totenmessen das Benedictus erst nach der Elevation gesungen wird, findet man öfter bei den älteren Liturgikern, so bei: Bauldry[5]), Arnaud[6]), Macri[7]), Bissus.[8]) Wozu machten sie diese Bemerkung? Eine Rubrik des Caeremoniale von 1600 erklärt diese Bemerkung vollständig: „In den Messen und Offizien für die Toten brauchen wir weder die Orgel noch die sogenannte figurierte Musik, sondern den Choral."[9]) Weil man also in den Totenmessen – nach dem Rechte wenigstens – nur Choral sang, konnte und mußte die Frage entstehen, ob auch in diesen das Benedictus nach der Elevation gesungen werde; man sieht also: die Liturgiker jener Zeit hatten tatsächlich Zweifel, ob das neue Gesetz auch bei Choral verpflichte, und diese Zweifel wurden in Theorie und Praxis dahin gelöst, daß auch bei Choral das Benedictus nach der Wandlung zu singen sei. Diese Vorschrift der Liturgiker wird bestätigt – oder besser: diese Vorschrift

[1]) Michael Bauldry, Manuale s. Caeremoniarum I, VIII, 7. Ausgabe Venedig 1681, 22.
[2]) Joseph Catalani, Caeremoniale Episcoporum Commentariis illustratum. Zu Buch I, 28. Ausgabe Rom 1744; I, 382. [3]) Caeremoniale, Rom 1600. 207. Heutige Ausgabe: II, VIII. 70.
[4]) Gavantus, Thesaurus, II, 7, II. Ausgabe Köln 1705, 110.
[5]) Bauldry, Manuale, III, 16, 17. Ausgabe Venedig 1681, 196.
[6]) Arnaud, Epitome, Tract. I. Pars 2, tit. 7, n. 47. Ausgabe Venedig 1662, 78.
[7]) Macri, Hierolexicon, unter „Benedictus". Ausgabe Venedig 1765, 109.
[8]) Bissus, Hierurgia, unter „Benedictus". Ausgabe Genua 1686; I, 116.
[9]) Caeremoniale, Rom 1600, 135; im Jahre 1886 wurde dieser Text geändert; cf. heutige Ausgabe I, 28, 13.

Digitized by Google

stellten die Liturgiker auf nach dem Muster der päpstlichen Kapelle. Wie Gavantus[1]) und Bissus[2]) bezeugen, wurde in der päpstlichen Kapelle in Totenmessen das Benedictus nach der Wandlung gesungen; in der päpstlichen Kapelle wurde aber damals die Rubrik des Caeremoniale eingehalten und im Requiem nur Choral gesungen, wie uns das traditionelle Musikprogramm der Kapelle zeigt.[3]) Auch bei Choral sang man also in der päpstlichen Kapelle das Benedictus nach der Wandlung, und aus diesem Beispiel besonders beweisen die Liturgiker, daß das neue Gesetz auch bei Choral gelte. Die Männer, die an der Spitze der päpstlichen Kapelle standen, mußten nun die Absicht des Caeremoniale kennen und wenn sie fälschlich das neue Gesetz auf den Choral ausgedehnt hätten, so hätten die Verfasser des Caeremoniale dies ihnen sagen müssen; all das geschah aber nicht; man hielt das Gesetz auch bei Choral; aus dem Beispiel der päpstlichen Kapelle, „der Lehrerin aller Kirchen", folgern die Liturgiker, daß das Gesetz auch bei Choral verbindlich sei — es ist das ein klares Zeichen für die Absicht der Gesetzgeber, auch ein für Choral verbindliches Gesetz zu geben. „Die Gewohnheit ist die beste Auslegerin der Gesetze"; dieses Gesetz wurde nun durch allgemeine Gewohnheit dahin ausgelegt, daß es auch den Choral einschließt; und diese Gewohnheit hat ihren Grund im Gesetze selbst und in der Auslegung der päpstlichen Kapelle und der Liturgiker. Wenn also auch Veranlassung und Zweck des Gesetzes bei Choral nicht zutreffen, so ist das Gesetz doch auch bei Choral verbindend; und so hat auch die Medicaeer-Ausgabe des Chorals[4]) das Gesetz von der Trennung des Sanctus beim Benedictus in die Vorrede aufgenommen, und damit klar vorgelegt, daß das Gesetz auch bei Choral zu beobachten sei.

Dies vorausgeschickt, kann man leicht urteilen über neuere Ansichten, dieses Gesetz verbinde nur bei polyphoner Musik; so versucht in neuerer Zeit Dr. Drinkwelder zu verteidigen, bei Choral könne das Benedictus vor der Wandlung gesungen werden; in neuester Zeit geht Dr. Drinkwelder noch weiter: gab er im Oktober 1913 in einem Artikel in der Musica sacra[5]) nur zu, bei Choral könne das Benedictus vor der Wandlung gesungen werden, so geht er neuerdings in „Gesetz und Praxis in der Kirchenmusik" noch weiter; hier heißt es: „Die Vorschrift des Caeremoniale Episcoporum verlangt in allen Fällen während der Erhebung der Eucharistie Stillschweigen des Gesanges; bei ausgedehnten Kompositionen wird dieses dadurch erreicht, daß das Benedictus vom Sanctus getrennt und erst nach der Elevation gesungen wird. Beim Choral und bei Kürzung ausgedehnter Kompositionen durch Anwendung von Textrezitation wird das Benedictus vor der Erhebung der Eucharistie gesungen."[6]) Drinkwelder beurteilt also den Umfang des Gesetzes nur nach seinem Zweck und Veranlassung; Zweck des Gesetzes ist Stillschweigen zur Elevation — also braucht das Gesetz nur dort gehalten werden, wo dieses Stillschweigen nur durch Unterbrechung des Gesanges erreicht werden kann; bei kurzen Komposionen — Choral und polyphonen Stücken — braucht man das Gesetz nicht zu halten, da das Stillschweigen da auf andere Weise — durch Gesang ohne Unterbrechung — ebenfalls erreicht werden kann. Dr. Drinkwelder bringt für diese seine Ansicht keinen einzigen Beweis; seine ganze Argumentation stützt sich darauf, daß er den Zweck des Gesetzes und das Gesetz selbst verwechselt; und doch sind diese zwei Dinge wohl auseinander zu halten. Es ist ein altes Wort, daß der Zweck des Gesetzgebers nicht unter das Gesetz fällt; und so ist auch hier in diesem Gesetze nicht der Zweck vorgeschrieben, sondern das Gesetz selbst; und nicht der Zweck ist zu halten, sondern das Gesetz selbst; das Gesetz selbst sagt aber ganz klar, das Benedictus sei nach der Wandlung zu singen. Die Verfasser des Caeremoniale hätten auch den Zweck vorschreiben können und sagen: „zur Elevation ist stets strenge Stille zu bewahren", dann könnte sich jeder sein Mittel selbst auswählen; man könnte vielleicht auch das Mittel des Paris Crassi anwenden. Das haben aber die Verfasser des Caeremoniale nicht getan; sie haben nicht nur den Zweck vorgeschrieben, sondern auch das Mittel; nicht das Stillschweigen allein zur Elevation ist vorgeschrieben, sondern das Stillschweigen durch Unterbrechung des Gesanges. Drinkwelder verwechselt also den Zweck des Gesetzes mit dem Gesetze selbst und nimmt an, nur der Zweck sei vorgeschrieben, während tatsächlich nicht nur der Zweck, sondern auch das Mittel vorgeschrieben ist; wenn es auch absolut noch andere Mittel gibt, das Stillschweigen zu erreichen, so darf man diese doch nicht anwenden, sondern muß das eine, bestimmte Mittel anwenden — die Unterbrechung des Gesanges. Drinkwelder hat keinen einzigen der älteren Liturgiker zu Rate gezogen: alle sprechen gegen ihn, indem sie alle das Gesetz auch bei Choral anwenden.

Die Annahme Drinkwelders zeigt auch, mit welch gutem Grunde das Gesetz von 1600 auch auf den Choral ausgedehnt wurde; wenn man im Choral das Benedictus vor der Wandlung singt, warum nicht auch in kurzen einstimmigen Kompositionen? und wenn in diesen, warum nicht auch in kurzen mehrstimmigen? All das gibt Drinkwelder zu; wenn man aber das zugibt, wird alles der Freiheit und Willkür überlassen; jeder Chorleiter kann sich das Mittel, mit dem er das Stillschweigen erreichen will, frei auswählen; heute singt man das Benedictus vor der Wandlung, morgen nach; und wenn der Dirigent

[1]) Gavantus l. c. [2]) Bissus l. c.

[3]) Andrea Adami da Bolsena, Osservazioni per ben regolare il coro dei cantori della Capella Pontificia. Rom 1727. Das Buch ist mir nicht zur Hand; ich zitiere nach Haberl, Kirchenmusikalisches Jahrbuch, XII. 1897. p. 36 sq. besonders p. 51/52.

[4]) Graduale, offizielle Ausgabe, Regensburg 1881, p. XII.

[5]) „Die Kirchenmusik nach dem Caeremoniale Episcoporum". Musica sacra Regensburg. 46. Jahrgang 1913, 218—220.

[6]) „Gesetz und Praxis in der Kirchenmusik". Regensburg 1914, 179/180.

Digitized by Google

sich einmal täuscht, wenn der Gesang bis zur Erhebung nicht fertig wird? Alles wird so der Willkür überlassen; und doch handelt es sich hier um eine wichtige Sache, in der ein genau bestimmtes Mittel vorhanden sein muß. Und dann: von größter Bedeutung ist hier die Gleichförmigkeit; es muß ein Mittel sein, welches für alle Arten der kirchlichen Musik in gleicher Weise gilt; und so haben die Gesetzgeber im Jahre 1600 sehr weise gehandelt, indem sie ein Gesetz erließen, das nicht nur für eine Art des Gesanges gilt, sondern das für alle Arten in gleicher Weise gilt.

(Fortsetzung folgt.)



Stadtmusikanten und Kirchenmusik in westfälischen Landstädtchen vor 100 Jahren.

Von Dr. Johannes Linneborn, Professor der Theologie, Paderborn.

Bei Durchsicht eines reponierten Aktenbandes[1]) der Registratur des Kreises Wiedenbrück stieß ich auch auf einige Aktenstücke, welche sowohl für die Musikgeschichte wie die Heimatkunde einiges Interesse bieten. Der jetzige preußische Kreis Wiedenbrück setzt sich zusammen aus den früheren Herrschaften Rietberg, Rheda und dem osnabrückischen Amte Reckenberg mit der Kreisstadt Wiedenbrück; kirchlich gehörte der Bezirk zur Diözese Osnabrück und kam erst 1821 zur Diözese Paderborn. Als Städte kommen nur die drei in den Aktenstücken genannten: Rietberg, Rheda und Wiedenbrück in Betracht; darum beschränkte sich die Rundfrage auch auf diese drei. Die kleinen Städtchen mit einer fast ausschließlichen Landbevölkerung konnten städtische Musikchöre nicht unterhalten. Wie aus dem Kreise Wiedenbrück, sind sicher auch aus allen Gebieten der Monarchie auf die Rundfrage des Ministers eingehende Antworten eingegangen; sie würden ein schönes Material liefern zur Geschichte der Musik und Kirchenmusik im Anfange des 19. Jahrhunderts. Die ministerielle Verfügung ist im Interesse der Kirchenmusik, welche in erster Linie von den Stadtmusikanten gepflegt werden mußte, erlassen; ihr wird ja auch noch Unterstützung aus öffentlichen Mitteln in Aussicht gestellt.

1) Das Ministerium der geistlichen Unterrichts- und Medizinalangelegenheiten (Geistl. Abt. gez. Nicolovius) erließ am 16. Januar 1818 folgende Zirkularverfügung:

Es ist darüber Beschwerde geführt, daß durch Einführung der Gewerbefreiheit die Stadtmusiker außerstand gesetzt werden, ihre Verpflichtungen für die Kirchenmusik zu erfüllen, weil sie nicht mehr wie sonst ein dazu hinreichend zahlreiches Musikkorps unterhalten können, nachdem allen andern Musikern, die für die Kirchenmusik keine Verpflichtung haben, auf den Gewerbeschein ebensowohl als ihnen das Musikmachen für Geld in der Stadt und deren Gebieten frei verstattet wird.

Da die Rechte der Kirchen hierunter leiden, insofern sie nunmehr entweder die Kirchenmusik gegen vollständige Remuneration der Musiker beschaffen oder solche ganz aufopfern müssen, welches letztere mit der Allerhöchsten Absicht, die Würde des Gottesdienstes zu heben, im Widerspruche stehen würde, so ist

1. zu untersuchen, in welchen Städten diese nachteilige Folge stattfindet, und

2. unter Beratung mit dem betreffenden Kgl. Konsistorium in Überlegung zu nehmen, auf welchen Wegen denselben am zweckmäßigsten entgegenzuwirken sein wird, insbesondere

3. ob die Gewerbefreiheit hierunter, dem gesetzlichen Vorbehalte gemäß zu restringiren, oder

4. die Kirchen für das ihnen entzogene Vorrecht in Gelde zu entschädigen seyn werden, und ein zur feierlichen Kirchen-Musik angemessenes Musik-Corps gegen bare Remuneration unterhalten zu können, für welch letzteren Fall

5. der Betrag dieser Entschädigung als jährlicher Zuschuß für die Kirchen zu arbitriren und in Vorschlag zu bringen ist.

[1]) Staatsarchiv Münster, Archiv der neueren Zeit, Reg. Minden. Acc. 15/08. Registr. Kreis Wiedenbrück. Nr. 181. Acta enthaltend verschiedene Gegenstände über Kirchen- und Pfarrsachen.

Digitized by Google

2) Die Regierung zu Minden erließ daraufhin am 24. Februar 1818 an die unterstellten Landräte die nachstehende Verfügung:

Aus dem abschriftlich anliegenden Reskript des hohen Ministerii der geistlichen pp. Angelegenheiten vom 16. v. M. geben wir Ew. zu ersehen, welche Nachrichten und Vorschläge wegen Wiederherstellung der zu den Kirchen-Musiken nötigen Musik-Chöre verlangt werden. Wir ersuchen Sie daher uns anzuzeigen

1. In welchen Städten Ihres Kreises vor 1806 Stadtmusikanten angestellt waren.

2. Was dieselben aus Kommunal-, Kirchen- und Stiftungs- oder auch herrschaftlichen Kassen erhielten.

3. An welchen Orten noch jetzt Stadtmusikanten oder Musik-Chöre existieren, und ob diejenigen, welche eingegangen sind, infolge der Gewerbefreiheit aufgehört haben.

4. Was sie jetzt an fixierten Besoldungen aus den ad 2 gedachten Kassen beziehen.

5. Ob jetzt in der Tat ein Mangel an den zu den Kirchenmusiken erforderlichen Musikern gefühlt wird, ob deshalb den Kirchenkassen größere Ausgaben zur Last fallen, und wie hoch deren Betrag ist.

6. In welcher Art diesen Nachteilen ohne Störung der Gewerbefreiheit abgeholfen werden kann.

3) Der Landrat von Wiedenbrück erließ die entsprechende Rundfrage am 9. März 1818 an die ihm unterstellten Behörden zu Wiedenbrück, Rheda und Rietberg. a) Die Kgl. Kantons-Verwaltung Rietberg antwortete am 13. März 1818:

„Daß sowohl vor als nach dem Jahre 1806 in der Stadt Rietberg keine aus irgend einem Fonds besoldete Stadtmusikanten existiert haben, sowie dann deren Anstellung auch übrigens überflüssig seyn dürfte."

b) Der Magistrat von Wiedenbrück erstattete Bericht vom 17. März 1818:

„Vor 1806 war nur ein Musikant in der Stadt Wiedenbrück angestellt. Dieser erhielt aus der Kämmereikasse jährlich 2 Rtlr. 9 Mgr. an Gelde und aus der städtischen Mühle 6 Müdde Roggen und aus der Stifts-Casse 30 Mgr.; so dann 1 Rtlr. 9 Mgr. für die Musik in festo Corporis Christi aus der Stadtkasse, statt welcher jetzt der Organist 27 Mgr. aus der Kirchenkasse beziehet; und hatte die unentgeltliche Benutzung eines Stückes Gartenlandes, welches in Miete 30 Mgr. ertragen konnte. Weil aber derselbe ganz unnütz war, so ist die Stelle eingegangen. — Für die Kirchenmusik wird jährlichs mit Ausschluß der erwähnten 27 Mgr. nichts bezahlt. Übrigens wird hier ein Mangel an die der Kirchenmusik erforderlichen Musikanten durchaus nicht gefühlt; die Ausgaben sind durch deren Abgang nicht vermehrt worden. Die Kämmerei- und Kirchenkasse ist jetzt sehr verschuldet; die Armut im Wiedenbrück aber zu einer solchen Höhe gestiegen, die sich noch nie erreichet hat. Es können dahero neue vermehrete Ausgaben für die Kirchenmusikanten unseres Dünkens aus der Stadt- und Kirchenkasse nicht bestritten werden. Der Gottesdienst ist hier ohnehin schon an und für sich feyerlich genug.

c) Nachdem der Landrat den Bürgermeister Michel zu Rheda am 6. April 1818, weil inzwischen schon ein Regierungsmonitum eingelaufen war, gemahnt, die Fragen „binnen zwei Tagen so gewiß zu erledigen, als ich mich sonst genötigt sehe, Sie in eine Ordnungsstrafe von 1 Rtlr. zu nehmen", ging der Rhedaer Bericht am 10. April 1818 auch ein:

„Es war ein Stadtmusikant angestellt. Er erhielt 4 Rtlr. jährlich aus der städtischen Kämmereikasse, wofür er alle Sonn- und Festtage vom Kirchturm blies; sonstige fixe Einnahmen bezog derselbe nicht, hatte aber das Privilegium, daß bey Hochzeiten und Tänzereien keine Musici gebraucht werden durften, als er, und die von ihm engagirten. (Stadt-)Musikanten existiren nicht mehr, indem der frühere Stadtmusikant kürzlich verstorben. Musikchöre haben hier nie existirt. Die Gewerbesteuer hat übrigens im ehemaligen Großherzogtum Berg keinen Einfluß auf das Musiciren habt. Wir bedürfen hier keine Musikchöre; es wird deshalb daran kein Mangel verspürt.

d) Der am 13. April 1818 an die Regierung zu Minden abgesandte Bericht des Landrats faßte die eingegangenen Spezialnachweise zusammen und bemerkte nur, daß in jenem Kreise die erforderliche Kirchenmusik durch Musikliebhaber beschafft werde. Ein Bedürfnis vollständigerer Kirchenmusik werde nicht gefühlt.

Digitized by Google

Replik.

Von Ludwig Bonvin S. J., Buffalo N. Y.

Zu der Erwiderung P. Dolls im Cäcilienvereinsorgan S. 144 sq. erlaube man mir folgende Bemerkungen:

1. Dem „gänsefüßchenverschiebenden Setzer" war ich selbst nach Lesung der Dollschen Erwiderung im Begriff, nochmals das in Rede stehende Verschieben aufzuhalsen, als ich zum Glück auf den Gedanken kam, die lange, gelegentlich eines andern Gegenstandes (Pressus, Strophicus &c. gebrachte Anmerkung in Wagners „Neumenkunde" S. 407 zu lesen. Da, ganz am Schluß derselben fand ich nun in der Tat die Sätze, die P. Doll den zwei andern im Haupttext befindlichen anreihte. Dort hatte ich die Sätze allerdings nicht vermutet und brauchte es auch nicht zu tun. Der „Setzer" — dem P. Doll selbst hatte ich ja keinen Vorwurf gemacht — ist also vollständig entlastet.

2. Soeben habe ich Note für Note die von P. Doll aus meiner Bearbeitung des Vatikanischen Requiems (Op. 90) zitierten Beispiele mit dem Schwannschen Nachdruck (Ausg. U[1]) der Vatikana verglichen. Ich kann absolut keine Auslassung irgendeines Melodiegliedes, irgendeiner Note, also auch keine „Verstümmelung" entdecken. Ob ich aber die Choralmelodie „entstellt" habe, darüber möge der künstlerische Geschmack und Musiksinn entscheiden. Hier läßt sich schwer in strikten Beweisen diskutieren: de gustibus etc.

Übrigens handelt es sich um die rhythmische Bearbeitung des „Ave Maris stella" und nicht um diejenige des Requiems.

3. In welchem Sinne ich sagte, es sei irrig, aus dem Umstand der rhythmischen Indifferenz der Quadratschrift zu schließen, es sei nun keine Frage mehr, in welchem Rhythmus unser Hymnus zu singen ist, geht ganz klar aus der ziemlich ausführlichen Begründung in meinem Artikel hervor. Ich schrieb ja ausdrücklich, daß man jedenfalls noch immer vor das Problem des durch die Kraftakzente (in Melodie und Text) bewirkten speziellen Rhythmus gestellt sei: ist's ein jambischer, trochäischer &c.?

Das sagte ich. Deshalb gehört, was P. Doll aus dem Schreiben des Kardinals Martinelli an Msgr. Haberl herbeizieht, nicht zur eigentlichen Sache.

Übrigens bezüglich dieser herbeigezogenen Dinge mag es gut sein, eine Unterscheidung nicht zu vergessen: Es ist nicht dasselbe einfach in moderner Notation die Vatikana umschreiben und das Herausgegebene im übrigen simpliciter als die offizielle Singweise hinstellen, oder aber eine einfache private Bearbeitung mit privater Geltung vorlegen. Diesbezüglich schreibt mir aus Rom eine im Vatikan in kirchenmusikalischen Dingen hochangesehene Persönlichkeit: „Prinzipiell ist durchaus nichts dagegen einzuwenden, wenn ein Musiker Choralnotenreihen, seien es auch die der Vatikana, anders rhythmisch disponiert und als eigene private Bearbeitung veröffentlicht." Und sie ist bereit, dies auch für die Öffentlichkeit zu wiederholen.

Ein Künstler kann auch betreffs dieser Melodien gute Gedanken haben und Rom verlangt nicht, daß solche einfach für alle Zukunft unter den Scheffel gestellt werden. „Die Kirche, heißt es im Motu proprio vom 22. November 1903, hat den Fortschritt stets gepflegt und ihn gefördert, indem sie zu religiösem Gebrauche alles zuließ, was des Menschen Geist Gutes und Schönes im Laufe der Jahrhunderte ersonnen, vorausgesetzt, daß die liturgischen Gesetze dabei immer gewahrt blieben."

Den Widerstreit des jambischen Akzentrhythmus der Melodie mit dem gegensätzlichen trochäischen des Textes empfindet P. Doll aufrichtig nicht. Da kann ich natürlich nicht helfen.

4. Es freut mich, von P. Doll zu vernehmen, daß meine, übrigens als zweifelnde Frage hingestellte Vermutung betreffs der Annahme mancher, daß „nur aus gewissen Kreisen Vollwertiges &c. über Choral zu erwarten ist", bei ihm nicht zutrifft.

Ich glaubte gut daran zu tun, obige Replik zu schreiben. Eine leidenschaftslose, sachliche Diskussion kann nicht nur die Beteiligten, sondern auch andere aufklären.

Digitized by Google

Benedikt XV. und die Kirchenmusik.

Am 23. September d. J. empfing der Heilige Vater in Privataudienz die Vertreter des Italienischen Cäcilienvereins und der Päpstlichen Schule für Kirchenmusik, die in Rom seit Jahren so erfolgreich arbeitet. Der Kardinal-Protektor Gaetano Bisleti stellte die erschienenen Herren, darunter den italienischen Generalpräses P. Angelo de Santi S. J., die HH. Casimiri, Dr. Boëzi, Dr. Manari, Abt Ferretti, Refice, Msgr. C. Respighi, dem Heiligen Vater vor. Über den Verlauf der Audienz berichtete z. B. ausführlich die Kölnische Volkszeitung (30. September 1914; Nr. 851) in Anlehnung an den offiziellen Bericht des Osservatore Romano vom 24. September 1914:

„Papst Benedikt XV. drückte mit Worten väterlichen Wohlwollens seine Freude über die Wiederherstellung des Gregorianischen Gesanges und der Kirchenmusik aus, sowie über die erzielten wahrhaft erfreulichen Fortschritte. Er erklärte, er wolle als Papst, wie er es schon als Erzbischof gepflogen habe, die von seinem in Gott ruhenden Vorgänger Pius X. in dessen Motu proprio vom 22. November 1903 enthaltenen Grundsätze hochhalten, und er wünsche, daß sie anderseits in die Praxis umgesetzt würden, in jener Form und mit jenen Mitteln, wie im Motu proprio angegeben. Er drückte seine hohe Befriedigung aus über das, was besonders in Rom geleistet worden sei, und gab seinen Willen zu erkennen, daß solches nicht nur beibehalten, sondern noch mehr ausgedehnt werde, damit Rom ein wirksames Beispiel für die Kirchen des Erdkreises werde. Seiner besonderen Freude gab er auch über den Bestand der höheren Schule für Kirchenmusik Ausdruck: es sei keine wirkliche Wiederherstellung des kirchlichen Gesanges und der kirchlichen Musik denkbar ohne gut vorbereitete Lehrkräfte; daher sei es nötig gewesen, eine besondere Schule für die Geistlichen zu errichten. Der Papst fügte hinzu, daß dieses von seinem Vorgänger als päpstlich erklärte Institut, dem das Recht verliehen sei, öffentliche und vollgültige Diplome zu erteilen, seinem Herzen als Vater und Oberhirt besonders nahe stehe, und daß er es auf jegliche Weise erhalten und fördern werde. Nachdem er noch verschiedene Fragen an den Kardinalprotektor und an die anderen Anwesenden über den Bestand von Verein und Schule gerichtet hatte und sich im allgemeinen über die kirchliche Musik in den Basiliken und in den anderen Gotteshäusern in Rom erkundigt hatte, überreichte er den einzelnen Teilnehmern eine goldene Medaille als Belohnung für ihre bisherigen Verdienste; gleichzeitig ermutigte er sie, in der nutzbringenden Arbeit unermüdet fortzufahren zum Ruhme Gottes, zur Zierde des Kultus und zur Ehre des Heiligen Stuhles. Zuletzt erteilte er in großer Liebe allen den Apostolischen Segen, den er auf die Bitte des P. de Santi hin auch auf die Cäcilienvereine in Deutschland und Spanien, sowie auf die jetzt in den Vereinigten Staaten neugegründeten Vereine ausdehnte."

Soweit der Bericht.

Wie wir aus den Mitteilungen eines Freundes — dem wir herzlichen Gruß und Dank für seine Liebenswürdigkeit aussprechen — wissen, hatte der Heilige Vater schon im voraus erklärt, daß das, was er bei dieser Gelegenheit sagen werde, als Programm seiner Tätigkeit für die kirchliche Musik angesehen und veröffentlicht werden solle. Was er sagte, hat die Erwartung der Freunde der kirchlichen Tonkunst wahrhaft übertroffen. Benedikt XV. erklärte, daß er die Musikreform prinzipiell als eine überaus wichtige Sache ansieht und daß er das Motu proprio seines glorreichen Vorgängers Pius X. als Erbschaft in treue Hut nehmen und praktisch durchführen wird. Auch die römische Musikschule soll sein Lieblingskind werden, und er will sogleich sorgen, daß sie neue, größere und bequemere Räume am Apollinare bekomme.

Wir Mitglieder des Deutschen Cäcilienvereins sind glücklich und dankbar, zu wissen, daß der Heilige Vater den Apostolischen Segen auch auf uns aus ganzem Herzen ausdehnt.

H. M.

Digitized by Google

Auflösung der Internationalen Musikgesellschaft.

An die deutschen Mitglieder der Internationalen Musikgesellschaft wurde unter dem 30. September d. J. von Leipzig aus folgendes Zirkular versandt:

„Die unterzeichnete Geschäftsstelle der Internationalen Musikgesellschaft, die die Arbeiten dieses Vereines bis zum Schlusse des nunmehr geendeten Geschäftsjahres ordnungsgemäß als nobile officium durchgeführt hat, legt mit dem heutigen Tage die ihr anvertraute Verwaltung nieder; sie wird zwar noch die aus dem bisherigen Bestand der Internationalen Musikgesellschaft erwachsenen Pflichten gewissenhaft erledigen, betrachtet aber nunmehr die Internationale Musikgesellschaft als tatsächlich erloschen.

Die Organisation der Gesellschaft entbehrt vom Schlusse dieses Geschäftsjahres ab in Deutschland, dem Ursprungslande und Sitz der Gesellschaft, und in allen anderen Ländern jedweder Vertretung. Da für die Vereinsämter, deren Inhaber laut der Satzungen (§ 3) auf höchstens zwei Jahre gewählt werden, rechtzeitige Neuwahlen aber nicht erfolgt sind, so ist weder das aus den Vorständen der Sektionen bestehende Präsidium, noch dessen Vertretung, der Vorstand (§ 4) vorhanden; der einzige satzungsgemäß gewählte Vorsitzende Geheimrat Dr. Hermann Kretzschmar in Berlin hat die Annahme der auf ihn gefallenen Wahl aus vaterländischen Gründen abgelehnt, der Schatzmeister Geheimrat Dr. Oskar von Hase hat bereits in der letzten Hauptversammlung zu Paris den bestimmten Wunsch ausgesprochen, von seinem Amt entbunden zu werden, und auch für das Amt des Schatzmeisters ist eine Neuwahl zur satzungsgemäßen Zeit nicht erfolgt.

Ebenso hat das Haus Breitkopf & Härtel, dessen dritte fünfjährige Vertragszeit mit dem heutigen Tage abläuft, entgegen dem Ersuchen der Pariser Präsidialsitzung, das Vertragsverhältnis wenigstens noch ein Jahr laufen zu lassen, die Weiterführung der Publikationen, die als Mittel zur Durchführung des Gesellschaftszweckes (§ 2) dienen, ihr gegenüber als Veröffentlichungen der Internationalen Musikgesellschaft abgelehnt; wohl aber hat es ordnungsgemäß die Publikationen abgeschlossen und wird ein Register des letzten Jahrganges folgen lassen. Die Firma hat bereits auf dem letzten Internationalen Kongresse in Paris durch ihren Vertreter kundgegeben, daß sie für die von ihr gebrachten namhaften wirtschaftlichen Opfer weder die Gesellschaft als solche, noch deren Mitglieder im einzelnen verantwortlich machen wird; es genügt ihr, für den nachhaltigen Versuch einer Organisation internationalen Betriebes der Musikwissenschaft anderthalb Jahrzehnte nach Kräften gewirkt zu haben.

Nachdem auch auf diesem Gebiete gegen den langmütig betätigten Friedenswillen des deutschen Volkes die „Weltkultur“ dem „Weltkrieg“ hat weichen müssen, schließen sich auch die Vertreter unseres Hauses der vaterländischen Bewegung des Austrittes aus einer unmöglich gewordenen internationalen Gemeinschaft an. Gern hätten wir noch die äußeren satzungsgemäßen Formen der Auflösung der Gesellschaft durchgeführt gesehen, da aber die Organe der Gesellschaft versagt haben und eine internationale Gemeinschaft tatsächlich aufgehoben ist, bestätigen wir hierdurch denjenigen Mitgliedern, die noch ausdrücklich für sich oder ihre Sektionen und Ortsgruppen den Austritt erklären, den Vollzug dieses Austrittes und der Allgemeinheit den Zusammenbruch der Internationalen Musikgesellschaft.

Wir sind überzeugt, daß wichtige Aufgaben, die ihrer allgemeinen Bedeutung halber in den Rahmen der Internationalen Musikgesellschaft aufgenommen worden sind, aber der Anregung und Tatkraft von Mitgliedern nationaler Sektionen entsprungen waren, auch ohne einen Weltverband tapfer fortgesetzt werden. Mag in den mannigfachen deutschen Kulturstätten, wo trotz des Weltkrieges Kunst und Wissenschaft unbeirrt weiter blühen, auch die Musikforschung freudig weiter schaffen, damit nach erfolgreicher Durchführung dieses Weltkrieges die nationale Triebkraft Deutschlands, das bereits bisher der Hauptträger war, eine weitere Blütezeit der Musikwissenschaft zeitigt.

Breitkopf & Härtel,

Geschäftsstelle der Internationalen Musikgesellschaft.“

Damit hat die im Sommer 1899 zu Berlin gegründete Internationale Musikgesellschaft nach einem fünfzehnjährigen Bestande ein leider allzufrühes Ende gefunden — eine für alle ernstgerichteten Freunde zumal musikwissenschaftlicher Bestrebungen wirklich betrübende, wenngleich notwendige Folge des furchtbaren Weltkrieges, der uns alle in Atem hält.

In dem Aufsatz, den diese Blätter 1911, S. 145—148, über die genannte Gesellschaft brachten, bemerkt der Verfasser Prof. Dr. J. Wolf (Berlin) u. a.: „Überall, wohin uns auch

Digitized by Google

die Betrachtung der Internationalen Musikgesellschaft führt, erkennen wir Ziele, die der Allgemeinheit zugute kommen, überall Bestrebungen, das geistige Niveau und damit auch das äußere Ansehen des Musikers zu heben, überall das Anbahnen brüderlicher Vereinigung. Eine Institution liegt vor, die als menschliches Werk sicherlich noch manche Schwächen aufweist, die aber berufen ist, zum Segen des ganzen gebildeten Musikertums, der Praktiker und Theoretiker wie der Historiker, Großes zu wirken."

Daß nicht an letzter Stelle die Kirchenmusik mannigfache Anregung und Förderung in der Internationalen Musikgesellschaft und durch sie erhalten hat, wollen wir ausdrücklich und gerne hervorheben. Ihre Generalversammlungen — wir erinnern uns mit Freude und Wehmut an die Wiener (1909), die Londoner (1911), auch an die Pariser aus der ersten Hälfte des Juni 1914 — waren ein Stelldichein von Musikern der verschiedensten Länder und der verschiedensten Sonderinteressen. Da gewann man von Person zu Person Fühlung miteinander, Meinungen und Vorschläge wurden ausgetauscht, Ideen und Ideale erhielten Wirksamkeit und Leben im persönlichen, freundschaftlich gehaltenen und geistig anregenden Verkehr. Die literarischen Veröffentlichungen der Gesellschaft hatten großes Ansehen und fanden ernste Beachtung.

— Aber klagen wir nicht. Es heißt: weiter arbeiten! Die musikwissenschaftliche Forschung, die auch der Praxis so viel Neues gibt — man denke etwa an die Palestrinaausgabe u. ä. — soll und wird ihren Weg weitergehen, auch ohne die Internationale Musikgesellschaft. Denn was diese an gutem, lebenskräftigem Samen in die Erde gesenkt hat, wird wachsen und Frucht bringen. H. M.

Kleine Beiträge.

Zur Frage der Didaktik und Methodik des Schulgesanges erhalten wir folgende Zuschrift, die wir gern und sofort unseren Lesern zur Kenntnis bringen:

Berlin, den 26. September 1914.

An die Schriftleitung der Monatsschrift „Fliegende Blätter für katholische Kirchenmusik".

Heute lese ich in Ihrer Juni-Nummer (S. 131 f.) einen Aufsatz von H. Schmidt-Hagen, der meiner Methode die Existenzberechtigung abspricht. Zunächst gebe ich meiner Freude und meinem Dank Ausdruck, daß die Schriftleitung laut Fußnote 2 selbst nicht der Ansicht des Herrn Schmidt zustimmt. Ich möchte aber trotzdem nicht vollständig zu seinen Ausführungen schweigen, deshalb bitte ich, meine Entgegnung in Ihr geschätztes Blatt aufnehmen zu wollen.

Hätte Herr Schmidt meine „Methodik" nicht nur „flüchtig" durchgesehen, wie er selbst sagt, so wären seine Worte vielleicht ungeschrieben geblieben; jedenfalls halte ich es nicht für richtig, über eine Sache sich schriftlich zu äußern und ihr die „Existenzberechtigung" abzusprechen, wenn man sie nur „flüchtig" durchgesehen hat. Ich rede nämlich ganz und gar nicht der steten Dreiklangsingerei und -überei das Wort, wie es andere Methodiker in der Tat tun, eben weil ich erkannt habe, daß das Singen des Dreiklanges so in der Natur des Kindes — ob angeboren oder angewöhnt, bleibe dahingestellt — liegt, daß man ihn gar nicht übermäßig viel zu üben nötig hat, deshalb gehe ich von der Stufe aus, was jeder wirkliche Leser meiner Methodik und jeder Hörer meiner Vorträge wissen wird. Wie oft habe ich in meinen Vorträgen betont, daß das Ausgehen vom Dreiklange und das ewige Üben desselben die Kinder dahin bringt, daß sie aus dem Dreiklang nicht mehr herauszubringen sind, wie ja Herr Schmidt selbst erfahren hat! Also zuerst Stufen, dann Dreiklangfolgen und sofort Verbindung beider, das ist meine Devise und sie findet in meinem Buche ihre Darstellung und ebenso in meinen Vorträgen.

Mehr will ich nicht dazu bemerken, mir mangelt es an Zeit.

Was nun die Ausführungen des Herrn Schmidt über Bruststimme und Kopfstimme betrifft, so mangelt es mir nicht nur an Zeit, sondern auch an Lust, um darauf einzugehen. Über solche Ansichten geht der Stimmbildner einfach zur Tagesordnung über. Nur eins: die Losung heißt: die Bruststimme nicht hinauftreiben, sondern die Kopfstimme herunterziehen.

Ich würde der Schriftleitung dankbar sein, wenn Sie meine Zeilen aufnehmen wollte.

Ergebenst

Prof. Rolle.

Digitized by Google

Aus Zeit und Leben.

Siebenter Jahresbericht der kirchenmusikalischen Jahreskurse der St. Gregoriusgesellschaft m. b. H. zu **Beuron,** 16. Oktober 1913 bis 15. Juni 1914.

Unter dem Zeichen des Kreuzes und wenig günstigen Umständen begann der Jahreskurs im Herbst 1913. Mit um so größerer Dankbarkeit schauen wir heute zur Vorsehung auf, die auch in diesem Jahre unsere Bemühungen so reich gesegnet hat.

Der erste schwere Schlag, der über das St. Gregoriushaus im verflossenen Jahre hereinbrach, war der Tod des Herrn E. von Werra während der Herbstferien 1913. Wer die liebenswürdige, mit reichem fachmännischen Wissen ausgestattete Persönlichkeit des Verewigten gekannt oder die zahlreichen Teilnahmekundgebungen und Nekrologe gelesen hat, mag ermessen, welch einen Verlust dieser Todesfall bedeutete. R. I. P. Die reiche Sammlung von Büchern und Musikalien in Druck und Handschrift aus seinem Nachlaß blieb dem St. Gregoriushause erhalten und bildet einen wertvollen Bestandteil der Bibliothek.

Eine weitere Heimsuchung bestand in der Fortdauer des leidenden Zustandes unseres langjährigen Direktors und Organisten, des hochw. Herrn P. Gregor Molitor. Immer noch halten ihn die Ärzte im St. Josephskrankenhaus zu Freiburg i. B. fest und konnte noch nicht an eine Rückkehr, geschweige denn an eine Wiederaufnahme der alten, regen Tätigkeit im St. Gregoriushause und auf der Orgel der Abteikirche gedacht werden.

Der hochwürdige Herr P. Dominikus Johner, der seit der Erkrankung des P. Gregor Molitor die Leitung der Jahreskurse in Händen gehabt, wurde im Anfang dieses Kurses zum Prior der Erzabtei erhoben, weswegen der Unterzeichnete vom Hochwürdigsten Herrn Erzabt mit der stellvertretenden Direktion des St. Gregoriushauses betraut wurde. Eine weitere Folge dieser Erhebung des P. Dominikus Johner zum Prior bestand darin, daß er nicht mehr in dem Umfang wie seither seiner Lehrtätigkeit obliegen konnte. Darum teilten sich mit ihm die hochw. Patres Pius Bihlmeyer und Emmanuel Munding in den Unterricht in Choraltheorie und -praxis.

Außerdem waren noch als Lehrer tätig: der hochw. Herr P. Martin Schaller für Liturgie, Theorie und Praxis, Kirchenlatein und Kirchendienst. Herr J. Nater, der noch die ersten Wochen des Kurses sich am Unterricht an Klavier und Orgel beteiligt, anfangs Winter sich aber genötigt gesehen hatte, zur Herstellung seiner Gesundheit den Süden aufzusuchen, konnte zu unserem Bedauern auch nach Ablauf des Urlaubs die unterbrochene Tätigkeit nicht wieder aufnehmen. An seine Stelle trat Herr Felix Knubben, ein Schüler Schwikerats, seit Jahren als Organist und Musiklehrer in Aachen bekannt — für Gesangstheorie, Direktionslehre, Chorgesang, Klavier und Orgel; Herr Leo Kathriner, ein Schüler Kloses und des Münchener Konservatoriums — für Harmonie, Kompositionslehre, Musikgeschichte, Klavier und Orgel. Der Unterzeichnete für Harmonie und Choralbegleitung.

Die Gesamtzahl der Teilnehmer und Teilnehmerinnen am diesjährigen Jahreskurs betrug 26, darunter 7 Damen. 10 der Teilnehmer waren Hospitanten, 3 gehörten dem Priesterstande, 3 dem Lehrerstande, eine der Damen dem Dominikanerorden an. Ihrer Landsmannschaft nach stammten 13 aus verschiedenen Provinzen Preußens, 6 aus Baden, 3 aus Württemberg, 2 aus Bayern und je 1 aus Elsaß und Österreich.

Während des Kurses fanden dem Prospekt gemäß folgende theoretische und praktische Unterweisungen statt: In gemeinsamen Lektionen: 1. Für die Herrenklasse: a) Gregorianischer Choral für die beiden Abteilungen wöchentlich je zwei Stunden; b) Gesangstheorie, Direktionslehre und Chorgesang wöchentlich vier Stunden; c) Harmonielehre: zwei Stunden für jede der beiden Abteilungen; d) Kompositionslehre: zwei Stunden für die zweite Abteilung; e) Choralbegleitung: eine Stunde für die zweite Abteilung; f) Liturgik je eine Stunde für beide Abteilungen; g) Kirchenlatein: eine Stunde; h) Kirchendienst: eine Stunde; i) Musikgeschichte: eine Stunde. 2. Für die Damenklasse: a) Gregorianischer Choral, wöchentlich zwei Stunden; b) Gesangstheorie und Chorgesang: eine Stunde; c) Harmonielehre: zwei Stunden; d) Choralbegleitung: eine Stunde; e) Liturgie und Kirchenlatein: eine Stunde.

In Sonderlektionen wurde der Unterricht in Klavier- und Orgelspiel gegeben, und zwar erhielt jeder Kursteilnehmer zwei halbe Stunden wöchentlich in jedem der beiden Fächer. Da auf jedem Zimmer, das ein Kursteilnehmer bewohnt, sich ein Klavier vorfindet, und eine der vier Orgeln des Hauses jedem der Kursteilnehmer eine bis zwei Stunden täglich zur Verfügung stand, war auch für Übung an beiden Instrumenten genügend gesorgt.

Die acht Monate des Kurses verliefen in pflichttreuer Arbeit seitens der Lehrer und Schüler. In der besseren Jahreszeit war ein Nachmittag freigehalten in der Woche für einen größeren Ausflug. Einer dieser Nachmittage war dem Besuch der Orgelbauanstalt der Hoforgelbauer Gebr. Späth in Mengen-Ennetach gewidmet, der zu einer instruktiven Unterrichtsstunde in Orgelkunde sich gestaltete.

Das Fest des heiligen Gregor d. Gr. (12. März), des Patrons unseres Hauses, feierten wir durch eigenen Gottesdienst, bei dem die Kursisten die Choraleinlagen und mehrstimmige Gesänge vortrugen. Am Abende dieses Tages, wie auch bei anderen Anlässen familiärer Natur, vereinigten sich Lehrer und Schüler im großen Saale des St. Gregoriushauses zur Aufführung einiger Perlen klassischer und moderner Kammermusik.

Digitized by Google

Andere Ereignisse bemerkenswerter Natur fielen nicht vor. Auch sind — Gott sei Dank — keine erwähnenswerten Störungen im Gesundheitszustand der Kursteilnehmer zu verzeichnen.

Nachdem die schriftlichen Prüfungen in Harmonielehre und Choralbegleitung vorausgegangen waren, fanden am 12. und 13. Juni die mündlichen Prüfungen in Liturgie und Choral, wie auch das Probespiel an Klavier und Orgel in Anwesenheit des Hochwürdigsten Herrn Erzabtes und einer großen Zahl von Interessenten von nah und fern statt. Alle Zuhörer waren voll der Anerkennung für Lehrer und Schüler. Am Sonntag den 14. Juni, nachmittags 5 Uhr, war in der Abteikirche unter großer Teilnahme des Publikums die Schlußfeier mit sakramentalem Segen. „Das Programm," so schrieb ein Zeuge im ‚Stuttgarter Volksblatt', „enthielt eine reiche Auswahl ältester, alter und modernster Kirchenmusik. Neben dem Gregorianischen Choral und seinem Sprößling, dem deutschen Kirchenlied, waren auch mehrstimmige, moderne Gesangskompositionen zu hören, die vom Chor der Kursteilnehmer mit frommem Ausdruck und warmer Empfindung vorgetragen wurden; und neben den beiden J. S. und W. F. Bach, die die klassische Orgelmusik vertraten, bewiesen Namen wie Max Reger, C. Frank und Saint-Saëns, daß die Mauern Beurons auch dem neuesten Stil Eintritt gestatten und daß den im St. Gregoriushaus dort ausgebildeten Organisten und Chorregenten nicht nachgesagt werden kann, es sei ihnen eine einseitige Kunstrichtung aufgedrängt worden." Mit einer Abschiedsfeier im Familienkreise am Abend, bei der Reden, Gesänge und Musikvorträge abwechselten, ward der Jahreskurs geschlossen.

Der Beginn des 8. Jahreskurses ist auf 15. Oktober festgesetzt, an welchem Tage die Aufnahmeprüfungen stattfinden. Anmeldungen nimmt entgegen und versendet auf Verlangen Prospekte im Namen der Direktion:

Erzabtei St. Martin, Beuron, Juli 1914. P. Fidelis Böser O. S. B.

Aus dem Verlage.

Vorbemerkung. Es ist der Redaktion nicht möglich, für alle einzelnen zugesandten Werke die Verpflichtung einer Besprechung oder der Aufnahme in den Cäcilienvereinskatalog zu übernehmen. Die Anzeige an dieser Stelle ist unter Umständen, namentlich bei Werken von geringer Bedeutung, als Ersatz für eine Besprechung anzusehen. Die Aufnahme eines Werkes in diese Rubrik kann deshalb keineswegs ohne weiteres als Empfehlung gelten. Eine Rücksendung der Einläufe erfolgt in keinem Falle.

Musikalien.

Bantus-Verlag, Trier.

1. Auszug aus dem Vesperbuch, enthaltend die vollständigen Vespern vom Allerheiligsten Altarssakrament, von der allerseligsten Jungfrau Maria und von der heiligsten Dreifaltigkeit. Geheftet mit Rückenstreifen 45 ₰, brosch. schwarze Decke 55 ₰, mit Komplet 65 ₰.

2. Stockhausen, Wilhelm, Op. 5 Nr. 1. Oremus pro Pontifice, Gebet für den Papst (Bischof) für gemischten Chor. Partitur 50 ₰, Stimmen 40 ₰.

3. — — Op. 5 Nr. 2. Domine Salvum fac, Gebet für den Kaiser (König, Fürst) für gemischten Chor. Partitur 50 ₰, Stimmen 40 ₰.

Bonifatiusverein, Prag.

4. Springer, Max, Op. 28. „Te Deum" für gemischten Chor und Orgelbegleitung. Part. 2 K 50 h, einzelne Stimmen 60 h.

Fritz Gleichauf, Regensburg.

5. Hegmann, Karl, Op. 14. Drei Kommunionlieder für dreistimmigen Frauen- oder Kinderchor. Nr. 1: „O Herr, ich bin nicht würdig", Nr. 2: „Seele Christi, heil'ge mich", Nr. 3: „Jesus, dir leb' ich". Einzeln 60 ₰, von vier Exemplaren ab 40 ₰, von zehn Exemplaren ab 30 ₰.

6. — — Op. 31. Vollständiges Requiem mit Libera für eine Singstimme mit Orgel- oder Harmoniumbegleitung. Partitur 1 ℳ 50 ₰, Singstimme 25 ₰.

7. — — Op. 34. Weihnachtschor Nr. 2: „Menschen, die ihr war't verloren" für Soli und vierstimmigen gemischten Chor und Orgel- (oder Harmonium) begleitung. Partitur 80 ₰, vier Stimmen à 15 ₰.

8. — — Op. 39. Zum Empfange eines Bischofs: „Auf, meine Seele, freue dich" für vierstimmigen gemischten Chor. Partitur 60 ₰, jede Singstimme 10 ₰.

9. — — Op. 49. Weihnachtschor Nr. 3: „Wen habt ihr gesehn, o Hirten?" für Soli, vierstimmigen gemischten Chor mit Orgel- oder Harmoniumbegleitung. Partitur 1 ℳ, 4 Stimmen à 20 ₰.

10. Zimmermann, Joseph, Op. 23b. Sechs deutsche Weihnachtslieder für Sopran, Alt und eine mittlere Männerstimme. Einzeln 60 ₰, von vier Exemplaren ab 40 ₰, von zehn Exemplaren ab 30 ₰.

11. — — Op. 23c. Sechs deutsche Weihnachtslieder für vierstimmigen Männerchor. Einzeln 60 ₰, von vier Exemplaren ab 40 ₰, von zehn Exemplaren ab 30 ₰.

12. — — Op. 23d. Sechs deutsche Weihnachtslieder für dreistimmigen Frauen- oder Kinderchor ohne Begleitung. Einzeln 60 ₰, von vier Exemplaren ab 40 ₰, von zehn Exemplaren ab 30 ₰.

Joseph Gloeß, Mülhausen (Elsaß).

13. Gloeß, J. E. Orgelbegleitung zu den acht gebräuchlichsten Tönen des Gradual-Alleluja. Singstimme 5 ₰, Begleitung 40 ₰.

Digitized by Google

Herder, Freiburg i. Br.

14. Diebold, Johannes, Op. 113. Fünfzig beliebte deutsche Kirchenlieder aus dem Freiburger „Magnifikat" und anderen kirchlichen Gesangbüchern für 2 gleiche Stimmen mit Orgelbegleitung.

15. Frey, Karl, Op. 6. Nr. 1.: Zwei Lieder zu Ehren des seligen Markgrafen Bernhard von Baden für vierstimmigen gemischten Chor. Preis 30 ₰.

16. Schulz, Joseph, Op. 3. Missa Sanctus Michael Archangelus. Messe für Sopran Alt, Tenor und Baß. (4. Aufl.) Partitur 1 ℳ 50 ₰, Einzelstimme 20 ₰.

17. – – Op. 6. Zwölf Pange lingua für vierstimmigen gemischten Chor. (2. Aufl.) Partitur 1 ℳ 30 ₰. Jede Einzelstimme 20 ₰.

18. Schweitzer, Johannes, Op. 18. Messe zu Ehren des heiligen Johannes des Täufers für Sopran, Alt, Tenor und Baß mit Begleitung der Orgel allein oder des Orchesters, Streichquartett obligat, 2 Klarinetten, 2 Hörner, 1 Posaune, 2 Trompeten und Pauken ad lib. mit oder ohne Orgel. (8. Aufl.) Orgel- und Direktionsstimme 2 ℳ.

19. – – Op. 26. Missa in hon. Ss. Infantis Jesu. Kind-Jesu-Messe für Sopran und Alt (Baß und Tenor ad lib.) mit Begleitung der Orgel. (9. Aufl.) Orgel- und Direktionsstimme 1 ℳ, jede Einzelstimme 10 ₰.

Gebrüder Hug & Co., Leipzig.

20. Rebay, Ferdinand, Op. 30. Lieder aus Reimanns deutscher Liedersammlung für vier Frauenstimmen mit Klavierbegleitung. Nr. 1. Gut' Nacht! Klavierauszug 1 ℳ, jede Stimme 20 ₰. Nr. 2. Erinnerung ans Schätzle. Volkslied aus der Schweiz (1808). Klavierauszug 60 ₰, jede Stimme 15 ₰. Nr. 3. Vergebliche Liebesmüh'. Aus Erks Liederhort. Klavierauszug 1 ℳ, jede Stimme 15 ₰. Nr. 4. Der Hirsch. Österreichisches Volkslied. Klavierauszug 60 ₰, jede Stimme 15 ₰. Nr. 5. Schwäbisches Liebeslied (1722). Klavierauszug 60 ₰, jede Stimme 15 ₰.

C. F. Kahnt Nachf., Leipzig.

21. Engler, Karl, Op. 4. Fantasie für Orgel. Preis 1 ℳ 50 ₰.

22. – – Op. 5. Präludium und Fuge (C-moll) für Orgel. Preis 1 ℳ 50 ₰.

23. Wagner, Fritz, Op. 22. Osterpsalm für eine Singstimme mit Begleitung der Orgel. Preis 1 ℳ 20 ₰.

24. – – Op. 23. Wie Glockenläuten (Karl Ernst Knodt). Lied für eine Singstimme mit Begleitung der Orgel. Preis 1 ℳ.

Katholische Buchhandlung, Laibach.

25. Premel, Stan. 100 Praeludia organi (Präludienalbum). Preis 3 ℳ 80 ₰.

Selbstverlag Pfarrer Thaddäus König, Rosenheim in Oberbayern, Gillitzerstr. 3/III.

26. König, Thaddäus, Op. 38. Festmesse in F-moll und -dur (Messe Nr. 13) zu Ehren des heiligen Apostels Judas Thaddäus für vier- und mehrstimmigen Chor mit Begleitung eines größeren oder mittleren Orchesters und der Orgel. Partitur 5 ℳ, Singstimmen 2 ℳ 40 ₰, Orchester 5 ℳ 10 ₰, Orgel 1 ℳ 50 ₰.

27. – – Op. 58. Stabat Mater (Gedicht von Jacopone da Todi) für gemischten Chor, mittleres Orchester und Orgel. Preis 9 ℳ.

28. – – Op. 61. Zwölf Marienlieder für vier- und fünfstimmigen gemischten Chor. Partitur 4 ℳ. Stimmen 3 ℳ 50 ₰.

Aktiengesellschaft Konkordia, Bühl (Baden).

29. Sickinger, Heinrich, Op. 11. Kommunionlied: „Laßt die Kinder zu mir kommen!" für gemischten Chor. Zum Gebrauche bei der ersten heiligen Kinderkommunion. Partitur 40 ₰, Einzelstimmen à 10 ₰.

Hugo Kuntz Nachfolger, Karlsruhe i. B.

30. Berner, Otto A., Op. 17. Marienlied (Text aus „Rosenkranz" von Hammer) für vierstimmig gemischten Chor. Partitur 80 ₰, jede Stimme 20 ₰.

J. W. Van Leeuwen (K. Fercken), Leiden.

31. v. d. Boogaard, A. H. Sechs Lobgesänge zur Ehre des Allerheiligsten Sakraments für vierstimmigen Männerchor. Partitur 1 fl. 25 Cent., Stimmen einzeln 20 Cent., zusammen 60 Cent.

P. Lethielleux, Paris, Rue Casette 10.

32. Gastoué, A. Collectio practica Organi Comitantis Cantum Gregorianum. I. Cantus Communiores Missae et Officii juxta Vaticanam Editionem. Preis 5 ℳ. – II. Officium pro Defunctis Missa et Exsequiae. Preis 3 ℳ.

F. E. C. Leuckart, Leipzig.

33. Kothe, Bernhard. Choräle und Lieder zum Gebrauche beim öffentlichen Gottesdienste auf Gymnasien, Realschulen und Lehrerbildungsanstalten. Zwölfte, neubearbeitete Auflage von K. Hoppe.

34. Meister, Robert, Op. 48. Präludienalbum. Sammlung von 150 leichten und mittelschweren Choraleinleitungen allgemeiner Art mit genauer Bezeichnung der Pedalapplikatur. Für den Unterricht in Seminarien und Präparandenanstalten, sowie zum kirchlichen Gebrauche. Preis 3 ℳ.

Digitized by Google

35. Trenkner, Wilhelm. Orgelklänge aus neuerer und neuester Zeit. Eine Sammlung von Tonstücken verschiedener Schwierigkeit. Für den Studiengebrauch eingerichtet sowie auch zum gottesdienstlichen und Konzertgebrauch. Preis 4 M.

Georg Lorenz (vormals Heinrich Dieter), Salzburg.

36. Maria Cäcilia, Schwester im Kloster Unserer Frau von der Liebe in Salzburg. Deutsche Singmesse für das Volk mit Orgel- (oder Harmonium-)Begleitung (Text von Heinrich Dieter). Partitur 1 M = 1 K 20 h, Singstimme 10 Pf = 10 h.

Mein & Pfeiffer, Nikolajeff (Rußland).

37. Pfeiffer Theodor. Die Auferstehungsfeier nach dem Direktorium für die Diözese Tiraspol (Rußland) für drei- oder vierstimmig (Tenor ad lib.) gemischten Chor. Partitur 50 Kop., Stimmen à 10 Kop.

Friedrich Pustet, Regensburg.

38. Graduale parvum continens summa necnon praecipua Festa excerpta e Gradualis Rom. Ed. Ratisb. Preis 90 Pf, geb. 1 M 50 Pf.

39. Graduale parvum continens summa necnon praecipua Festa excerpta e Gradualis Rom. Ed. Ratisb. Ausgabe mit Ordinarium Missae. Preis 1 M 40 Pf, geb. 2 M 20 Pf.

40. Renner, Joseph jun. Orgelbegleitung zu den Responsorien der Messe sowie zu den Responsorien und Psalmtönen der Vesper nach der Editio Vaticana. Preis 1 M.

L. Schwann, Düsseldorf.

41. Cohen, Karl, Op. 20. Te Deum und Pange lingua für vierstimmigen Männerchor. Partitur 1 M 20 Pf, vier Stimmen je 30 Pf.

42. Erb, M., Op. 85. Missa in hon. Sancti Leonis IX ad 4 voces viriles cum organo. Partitur 2 M, Stimmen 30 Pf.

43. Franco, D. Cesare, Op. 28. Psalmus L „Miserere mei" ad chorum quatuor vocum inaequalium (C., A., T., B.) Partitur 1 M 50 Pf, Stimmen 20 Pf.

44. Halt, Hugo, Op. 12. Marienblumen. Zwei-, drei- und vierstimmige Marienlieder sowie ein Herz-Jesu-Lied für Frauenchöre. Partitur 1 M 50 Pf, bei Abnahme von zehn Exemplaren je 1 M.

45. Könings, H. Psalmi Vespertini et completorium (Vesperpsalmen, Totenvesper und Komplet) Notis Musicis Juxta Novum Antiphonale Additis Editio Schwann C⁷. Preis 2 M 50 Pf.

46. – – Vesperae Summorum Festorum et Completorium Notis Musicis Juxta Novum Antiphonale Additis Editio Schwann Cᵛ. Preis 1 M 60 Pf.

47. Kuhn, Jos. Messe zu Ehren des heiligen Bernhard für vierstimmigen gemischten Chor. Partitur 2 M, jede Gesangstimme 25 Pf.

48. Meuerer, Joh. Gg., Op. 83. Messe in D (mit einem choralartigen Credo) für zwei gleiche Stimmen mit Orgel- oder Harmoniumbegleitung. Partitur 1 M 50 Pf, jede Stimme 20 Pf.

49. – – Op. 84. Fünf Pange lingua (Tantum ergo) für vierstimmigen gemischten Chor mit Orgelbegleitung, darunter ein achtstimmiges (Doppelchor) ohne Orgel. Partitur 1 M, jede Stimme 20 Pf.

50. – – Sechs deutsche Marienlieder und ein Veni Creator Spiritus für vierstimmigen Männerchor. Partitur 80 Pf, vier Stimmen je 15 Pf.

51. – – Zehn deutsche kirchliche Lieder (sechs Marienlieder, darunter ein Lied zur schmerzhaften Mutter, ein Josephslied, ein Aloysiuslied, ein Heilig-Geist-Lied, ein Lied zum süßen Namen Jesu) für vierstimmigen gemischten Chor. Partitur 1 M, vier Stimmen 25 Pf.

52. Schaefer, Jos., Op. 10. Kantate für vierstimmigen gemischten Chor, Duett für Tenor und Bariton mit obligater Begleitung und Einleitung der Orgel (oder eines großen Harmoniums und nicht obligater Klavierbegleitung). Partitur 2 M 80 Pf, jede der vier Stimmen 20 Pf.

53. Scheel, Joseph, Op. 15. Missa in hon. S. Galli ad quatuor voces inaequales. Partitur 1 M 40 Pf, Stimmen je 20 Pf.

54. Schulte, Johannes, Op. 7. Missa In Paradisum quam ad quinque voces inaequales composuit. Partitur 2 M 80 Pf, Stimmen je 30 Pf.

55. Scorra, A., Op. 17. Messe zu Ehren des allerheiligsten Altarssakramentes für eine Tenor- und zwei Baß-Stimmen mit Begleitung der Orgel. Partitur 2 M 50 Pf, drei Gesangstimmen je 30 Pf.

Styria, Graz und Wien.

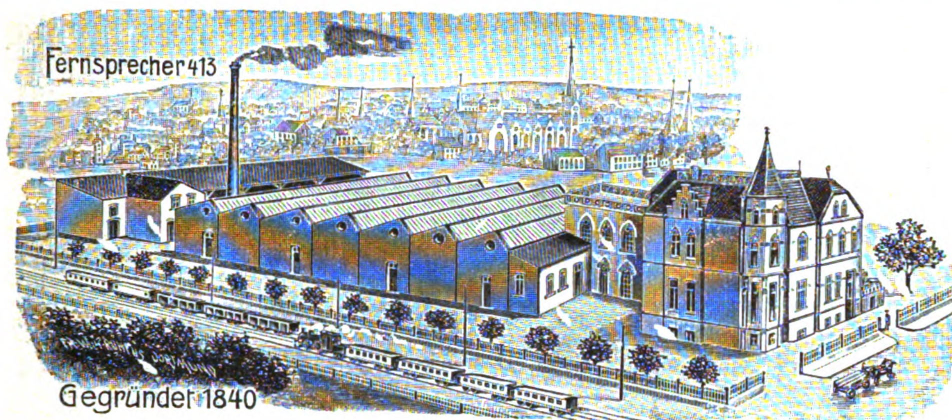
56. Faist, Dr. A., Op. 27. Fünf religiöse Lieder zum außerliturgischen Gebrauche für eine Singstimme und Klavier. Preis 1 M 50 Pf.

Universal-Edition Aktiengesellschaft, Wien und Leipzig.

57. Meisterwerke kirchlicher Tonkunst in Österreich 1914, Band IV, herausgegeben von der „Schola Austriaca". V. Goller: Eucharistische Gesänge für gemischten Chor ausgewählt aus Werken von Meistern des XVI.–XIX. Jahrhunderts und für den praktischen liturgischen Chorgebrauch eingerichtet. Partitur 2 M 50 Pf, Chorstimmen einzeln à 50 Pf.

(Abgeschlossen am 14. Oktober 1914.)

Digitized by Google



Orgelbau-Anstalt

Franz Eggert

Inh.: Ant. Feith jr.

Paderborn

empfiehlt sich zur Lieferung neuer Orgeln, zu Umbauten, Reparaturen, Instandhaltungen und Stimmungen.

In Anwendung kommen: Pneumatische und elektropneumatische Konstruktionen. Kegelladen-System, Kollektiv-, Kombinations- und Crescendo- etc. Tritte und Druckknöpfe. Alle bewährten Neuerungen. Künstlerische, edle und tadellose Intonation der Register, glänzender, mächtiger und nobler Gesamtklang des vollen Werkes.

Auf das Modernste eingerichtet, mit 30 PS. Dampfmaschine, eigene elektrische Zentrale und Dampfheizung, 2000 qm bebautes Terrain, Orgelsaal mit 200 qm Fläche, in dem alle Werke **vor Ablieferung spielbar aufgestellt** werden.

Lieferant der Werke nach:

Fulda, Stadtpfarrkirche, 41 kl. Reg.; Berlin, Herz-Jesu, 40 kl. Reg.; Gelsenkirchen-Bismark, 37 kl. Reg.; Berlin, St. Pius, 38 kl. Reg.; Rheine, Basilika, 44 kl. Reg.; Oberhausen, St. Marien, 41 kl. Reg.; Spandau, kath. Kirche, 45 kl. Reg.

In Arbeit befinden sich u. a.:

für Berlin die 7., für Dortmund die 13., für Bochum die 7. Orgel. Redemptoristenkirche mit 80 kl. Reg. Jahreslieferung: 15—20 Werke.

Digitized by Google

Messe zu Ehren des heiligen Karl Borromäus, Bekenners
für zwei gleiche Stimmen mit Orgelbegleitung komponiert
und Mons. Dr. Karl Mayer gewidmet
von P. Gregor Molitor, O. S. B.
Partitur Mk. 1.80, zwei Stimmen (à 20 Pfg.) Mk. —.40.
Verlag von Friedrich Pustet, Regensburg.

Offene
Chordirigenten- und Organistenstelle.

Infolge Rücktritt des bisherigen Inhabers wird die Chordirigenten- und Organistenstelle an der hiesigen Pfarrkirche zur Wiederbesetzung ausgeschrieben. Dem neuzuwählenden Musikdirektor kann auch Gesangunterricht an einigen Klassen der Primarschule u. an der Sekundarschule übertragen werden.

Sehr günstige Gelegenheit für Privatunterricht in der Musik.

Nähere Auskunft über Tätigkeit, Anstellungs- und Besoldungsverhältnisse erteilt das Pfarramt.

Anmeldungen sind unter Beilage von Ausweisen über Bildungsgang und bisherige Tätigkeit der Kirchenverwaltung Hochdorf einzureichen.

Hochdorf, den 26. Septbr. 1914.
Kt. Luzern

Die Kirchenverwaltung.

Das Totenofficium
mit Messe, Begräbnisritus und den neuen Lektionen für den 2. November :: nach der Editio Vaticana. ::
Ausgabe mit Violinschlüssel, geeigneter Transposition, Übersetzung der Rubriken u. ausgesetzten Psalmen. Herausgegeben v. **Dr. Karl Weinmann,** Direktor der Kirchenmusikschule Regensburg. 126 Seiten. 12⁰. In Leinwandbd. ℳ 1.70.
Verlag von Friedrich Pustet in Regensburg.

Neues Kriegsgebet.
Verfasst vom hochwürdigsten Herrn Bischof **Dr. Faulhaber** in Speyer.
4 Seiten Gebetbuchformat.
Per Stück 3 Pfg., 50 Stück Mk. 1.20, 100 Stück Mk. 2.—.
Verlag von Friedrich Pustet, Regensburg.

Katholische Kirchenmusik
liefert schnell und billigst
Franz Feuchtinger, Cäcilien-Vereins-Kassier,
kathol. Kirchenmusikhandlung
in **Regensburg** Ludwigsstrasse 5.
Ansichtssendungen und Kataloge überallhin.
Bitte genau auf Firma zu achten.

Auf den diesem Hefte beiliegenden Prospekt betr. **Choralblätter, herausgegeben von den Benediktinern von Beuron** machen wir hierdurch empfehlend aufmerksam.

Digitized by Google

Digitized by Google

Enchiridion für Pfarrkirchenchöre.

31 Offertorien und 19 andere oft treffende lateinische Kirchengesänge für 4—6 gemischte Stimmen von

J. B. Tresch. (Op. 10.)

Mit einem Appendix zum Gebrauche für Karwoche, Auferstehungsfeier, Fronleichnamsprozession und Generalkommunion. (VK 1239.)

Dritte, unveränderte Auflage.

Partitur Mk. 3.50, vier Stimmenhefte (à Mk. 1.20) Mk. 4.80.

Friedrich Pustet, Verlagshandlung, Regensburg.

Laudes Vespertinæ sive Thesaurus Cantionum

quas e typicis præsertim libris excerpsit

Carolus Weinmann.

8°. 134 S. Broschiert Mk. 1.20. In Leinwandband Mk. 1.80.

„Unter diesem Titel war im Pustet'schen Verlag schon vor der neuen Choralära eine Sammlung von Choralgesängen erschienen, welche ausserhalb des Rahmens der Missa des Officiums liegen und für die gesangliche Ausstattung besonderer Abendandachten dienten. In erhöhtem Masse erfüllt diesen Zweck vorliegende prächtige Ausgabe, welche 85 mit Melodien des traditionellen Chorals ausgestattete Gesänge enthält..... Das Büchlein ist sehr zu empfehlen."

Mons. Carl Cohen in Gregoriusblatt 1914; Okt. Nr. 10.

Verlag von Friedrich Pustet in Regensburg.

Der Literalsinn der Psalmen und Cantica des Breviers

zusammengestellt von Dr. Otto Ursprung. * * **Kartoniert 50 Pfg.**

Ein ganz ausgezeichnetes Büchlein, das bisher gefehlt hat, ein Schuss ins Schwarze! Das neue Psalterium bringt für den zum täglichen Breviergebet verpflichteten Priester eine Reihe von neuen Psalmen, deren Textübersetzung und Inhaltsangabe nicht gar so leicht ist. Dieses praktische Hilfsmittel gibt nun in übersichtlicher Anordnung für jeden Psalm inklusive der Cantica kurz und prägnant den Literalsinn, Verfasser und historische Situation, so dass der betende Priester mit einem Blick wenigstens über den Kern- und Gedankeninhalt des kommenden Psalmes aus dem kleinen Heftchen, das er im oder neben dem Brevier liegen hat, orientiert ist. Ein Beispiel: Ps. 21, (messianisch) David in einer Zeit schweren Leidens als historische Anknüpfung. — Des sterbenden Messias I. Leidensklage, II. Leidensbild und -Bitte, III. (Narrabo!) Leidenstrost. — Oder: Ps. 18, (zugleich messianisch) David. — Sonnengesang: I. Wie die Sonne den Himmel beherrscht, II. so das Gesetz den Knecht Gottes. — Ein Dokument tiefsinniger Naturbetrachtung (siehe auch Psalm 8) und der natürlichen Offenbarung Gottes (Röm. 10, 18). — Ich benütze das Heftchen seit längerer Zeit und bete das neue Psalterium seitdem mit viel grösserem Nutzen; Ruperto Crede experto!

Dr. X.

Verlag von Friedrich Pustet in Regensburg.

Druck von Friedrich Pustet in Regensburg.

Digitized by Google

Caecilienvereinsorgan

November-Dezember

1914 11./12. Heft

49. Jahrgang der von Dr. Franz Witt (✝2. Dez. 1888) begr. Monatsschrift „Fliegende Blätter für kath. Kirchenmusik"
Herausgegeben von Dr. Hermann Müller, Paderborn

Inhalt:

Dr. W. Widmann: Adjutor meus, tibi psallam . . . . S. 223
Dr. A. Schnerich: Krieg und Kunst S. 226
H. v. Meurers: Der Gesang des Benedictus im Hochamte . . . S. 228
Ludwig Bonvin S. J.: Studie über den Pressus . . . . S. 232
Dr. H. Müller: Gottesdienst und Kirchenmusik im Felde . . . . . S. 238
Dr. P. Adamer: Der Volksgesang in unseren Kirchen. . . . . . . S. 244
Vereins-Chronik . . . . S. 246
Aus Zeit und Leben . . . . . . S. 250
Musikalien . . . . S. 250
Zeitschriften . . . . S. 251
Aus dem Verlage . . . . S. 251
Dr. H. Müller: Der fünfzigste Jahrgang des Cäcilienvereinsorgans . . . . S. 252
Anzeigen S. 19* u. 20* ∴ ∴ ∴
Inhaltsverzeichnis des Cäcilienvereinsorgans; 49 Jahrgang ∴ ∴ ∴ ∴

Verlag und Eigentum des Allgemeinen Caecilienvereins zur Förderung der kath. Kirchenmusik auf Grund des päpstlichen Breve vom 16. Dez. 1870
Druck und Versand von Friedrich Pustet in Regensburg
Jährlich 3 Mark ◆ ◆ ◆ ◆ Einzelheft ohne Beilagen 30 Pfennig

Digitized by Google

Digitized by Google

Adjutor meus, tibi psallam.

Predigt, bei der Generalversammlung des Eichstätter Diözesan-Cäcilienvereins in Beilngries gehalten am 14. April 1914 von Diözesanpräses Domkapellmeister Dr. Wilh. Widmann.

„Adjutor meus, tibi psallam.
Mein Helfer, dir will ich singen". Ps. 58, 18.

Unlängst hatte ich Veranlassung von dieser heiligen Stätte aus auf eine liederreiche Zeit hinzuweisen; es war die heilige Weihnachtszeit. Auch jetzt leben wir in der Zeit großer Gesänge. Während es aber damals vor allem Gesänge der Herzlichkeit waren, die unserem Munde entquollen, sind es heute Gesänge des Triumphes: Victimae paschali laudes immolent Christiani! Aether resultat laudibus, mundus triumphans jubilat; Victor triumphat! Christo canamus principi![1]) Heute haben wir uns noch besonders zu einem musikalischen Feste versammelt, und schon sind wir bei der Frage angelangt: Wem gilt unser Lied? Wem gilt es nach der gegenwärtigen Festzeit, und wem gilt es nach dem Zwecke, zu dem wir versammelt sind? Daß unser Lied überhaupt jemand gewidmet ist, das liegt in der Natur der Sache: „Bonum dicitur diffusivum sui."[2]) Vor 100 Jahren sind Dichter aufgestanden und haben ihr Lied dem Vaterlande geweiht: „Dir möcht' ich diese Lieder weihen, geliebtes deutsches Vaterland; denn dir, dem nun erstandenen, freien, ist all mein Sinnen zugewandt." Andere singen die Person ihrer Verehrung und Liebe an. Wir, die wir uns so oft während des Jahres versammeln, die wir heute musikalisch vereint sind, wem gilt unser Lied? Ich glaube nicht zu sündigen, wenn ich das eben angeführte Dichterwort auf den auferstandenen Heiland beziehe: „Dir möcht' ich meine Lieder weihen, geliebter, teurer Weltheiland, denn dir, dem auferstandenen, freien, ist all mein Sinnen zugewandt." Aber die jetzige Festzeit füllt das Kirchenjahr nicht aus: der Heiland begleitet uns während der Dauer des Kirchenjahres in allen Stadien seines Lebens und Wirkens, all diesen Stadien soll also auch unser Lied geweiht sein. Der Psalmist spricht dies in der entsprechenden Allgemeinheit aus: Tibi psallam, dir, dem ganzen Christus in seinem ganzen Leben und Wirken, ja der ganzen heiligsten Dreifaltigkeit und allem, was sich darauf bezieht, gehört unser musikalisches Denken und Empfinden und Wirken. Dies kann ich aber nicht allein, nicht aus mir selbst, sondern nur, wenn Gott mir hilft, mir seinen Segen dazu gibt: Adjutor meus. Ich bleibe zuerst bei einem Punkt:

A. Tibi psallam.

Ich sage da: Dignum et justum est

a) vom religiösen,

b) vom künstlerischen Standpunkte aus.

Ad a. Der religiöse Standpunkt regelt unser Verhältnis zu Gott.

1. Gott verdient, daß wir ihm lobsingen, einen Gottesdienst mit Gesang und Musik einrichten.

2. Er verlangt dies, d. h. wir sind es ihm schuldig.

Ad 1. Die Himmel erzählen die Ehre Gottes und seiner Hände Werk zeigt an das Firmament. Ich durchdringe mit dem Auge des Glaubens die Mauer des Himmels. Da sehe ich um den Thron Gottes unzählige Engel. Sie arbeiten nicht, spinnen nicht, sind nicht wissenschaftlich tätig, halten nicht Schule — was tun sie denn? Sie rufen und singen: Heilig, heilig, heilig! Und das tun sie incessabili voce, unaufhörlich, haben nicht Ruhe Tag und Nacht. „Der Seraph stammelt und die Unsterblichkeit bebt durch den Umkreis deiner Gefilde nach dein hohes Lob, o Sohn." (Klopstock. Dem Erlöser.) Nun dürfen wir doch gewiß glauben, daß Gott, der allein sich erkennt, den Engeln damit jene Beschäftigung angewiesen hat, die er verdient und die der Engel würdig ist. Wie groß, wie vollkommen muß Gott sein, wenn eine solche Engelschar die ganze Ewigkeit hindurch nicht genug tun kann, sein Lob zu singen! Wenn aber eine Schar von Himmelsfürsten, von Thronassistenten (qui adstamus ante Dominum. Tob. 12, 15) ihre vornehmste, ihre Lebensaufgabe in diesem Chorgesange zur Ehre Gottes findet und nur hie und da einer

[1]) Dem Osterlamme sollen die Christen Jubelgesänge opfern. — Der Äther widerhallt von Lobgesängen' triumphierend jubelt die Welt. — Der Sieger triumphiert. — Christus, dem Fürsten, laßt uns singen!

[2]) Das Gute will sich ausbreiten. (St. Thomas v. Aq.)

Digitized by Google

für eine Mission auf dieser Erde sich davon dispensieren läßt, wie edel und erhaben muß der Beruf sein, der darin besteht, das Lob Gottes zu singen! Nun halten wir uns vor Augen: Die unbelebte, die materielle Kreatur und die belebte, rein geistige Kreatur haben den ausschließlichen Zweck, Gott zu lobsingen — „wer bin ich, daß ich mich unter die Jubelmenge?" Soll ich in der Mitte zwischen beiden stehend, „vom Staube Staub" und mit unsterblicher Seele ausgestattet, der materiellen und der Geisterwelt angehörend, eine andere Aufgabe und eine höhere, erhabenere, meiner würdigere Aufgabe kennen und wünschen?

Für mich als Menschen ist dieser Beruf aber noch viel würdiger als für den Engel, weil Gott sein Lob aus meinem Munde viel mehr verdient als aus Engelsmunde. Wir stehen gerade jetzt im Höhepunkt der Erlösungstätigkeit Jesu Christi. Keines Engels Natur hat Gott angenommen, keinen Engel hat er erlöst, „der abtrünnigen Engel hat er nicht geschont" (2 Petr. 2, 4, Judae 6), aber meine Natur hat er angenommen für mich und um mich zu erlösen, hat er gelitten, ist er gestorben, und so ist er im Sakramente zugegen nicht als Engel, sondern als Gottmensch. Wie vielmehr Ehrensache muß es also für mich sein, das Lob Gottes, das Lob Jesu Christi wegen dieser seiner Großtaten zu singen: Pange lingua, gloriosi lauream certaminis — et super crucis trophaeo dic triumphum nobilem[1]) ... Pange lingua, gloriosi corporis mysterium, sanguinisque pretiosi ... Den Engeln hat er Maria zur Königin, sich und uns hat er sie zur Mutter gegeben. Welchen Lobgesang verdient er dafür von uns? Wahrhaft gerecht und billig ist es, daß wir dich, ewiger Gott, immer lobpreisen.

Ad 2. Aber Gott verdient nicht bloß diesen steten Lobpreis von uns, er verlangt ihn auch von uns. Er hat schon im Alten Bunde den Gottesdienst, der doch nur Schatten und Vorbild des heutigen war, genau vorgeschrieben, die Sängerzahl, die Instrumente, die Gesänge selbst. Er hat die letzteren dem David diktiert; er hat die Zeiten bestimmt, wann von den Menschen sein Lob gesungen werden soll; er hat es als Grundsatz ausgesprochen: „Lobopfer ehret mich" (Ps. 49, 23). Im Neuen Testamente hat er die Kirche eingesetzt, damit sie in betreff seines Dienstes die entsprechenden Verordnungen gebe. Und die Kirche ist diesem Auftrage jederzeit nachgekommen, hat uns in Meßbuch und Brevier die Gesänge gegeben, hat uns auch über den Charakter der Musik wenigstens allgemeine Richtlinien gegeben; vor allem hat sie uns gesagt, daß sie den sog. gregorianischen Gesang als ihren eigensten Gesang ansieht und hat uns deshalb sein Studium und seine Pflege zur besonderen Aufgabe gemacht. Daß der liebe Gott auf Lobgesang viel hält, geht auch aus einer Begebenheit bei seiner Geburt hervor. Da verschrieb er sich Engel vom Himmel. Wozu? Daß sie seinem göttlichen Kindermunde Nektar und himmlischen Zwieback bereiten? Daß sie ihm ein Bettlein herrichten wie es dem Sohne Gottes geziemt? Nichts von alledem! Das überläßt er seiner jungfräulichen Mutter, da ist er mit „ein wenig Milch zufrieden". Aber daß sie das Lob Gottes verkünden, dazu läßt er sie herabkommen. Und von keinem Engel, der als Botschafter gesandt ward, lesen wir, daß er sich seiner Mission singend entledigt hat. Aber das Lob Gottes auf dem Hirtenfelde, das wurde gesungen, und zwar nicht bloß von einem Engel, sondern dazu stellte sich eine ganze Menge von Engeln, ein stattlicher Sängerchor, ein. Wie nimmt sich, geliebte Cäcilianer, neben dieser Tatsache die andere aus, die mir in den eingesandten Kirchenmusikberichten so oft zukam, daß in vielen Pfarreien der Lehrerorganist jahraus jahrein mutterseelenallein die Kirchenmusik macht? Es ist also gar nicht zweifelhaft, daß alle, die mit musikalischem Können ausgerüstet sind, die Pflicht haben, sich am Lob Gottes zu beteiligen, und zwar so, wie die Kirche es verlangt.

Ad b. Aber nicht bloß in religiöser, sondern auch in künstlerischer Hinsicht ist es recht und billig, daß wir unser musikalisches Können in den Dienst Gottes stellen.

Von wem haben wir unsere Fähigkeiten? Von Gott. Von wem kommt unser Sinn für die Kunst? Von Gott. „Du, Herr, gabst mir des Liedes Wort." Die Kunst fußt auf den Gesetzen der Schönheit. Alle Schönheit aber hat in Gott, der absoluten Schönheit, ihr Urbild. Insoferne nennen wir mit Recht die Kunst eine Tochter des Himmels. Jawohl, kommt sie vom Himmel, will uns aber auch zum Himmel führen. Da stehen wir nun vor einer ebenso betrübenden als überraschenden Tatsache: daß nämlich nicht selten die

[1]) Preise, Zunge, des glorreichen heiligen Kampfes Lorbeerkron, — Ob des Kreuzes Siegeszeichen — Sing' ein Lied im Jubelton.

Digitized by Google

Künstler ihre Fühlung mit dem lieben Gott verlieren, religionslos werden und aus der Gnade Gottes fallen. Sehen wir übrigens genau zu, so begegnen wir der Klage darüber in der Heiligen Schrift, daß die Männer der Wissenschaft und Kunst hier stehen geblieben und von der Erforschung und vom Genusse des Irdischen nicht zu dem sich emporgeschwungen haben, zu dem die Kunst hinführt; geradeso wie die 5000, welche der Heiland in der Wüste gespeist, ihn zwar deswegen zum irdischen Könige machen wollen, aber für seine Mahnung Speise zu suchen, die ewiges Leben bewirkt, kein Verständnis haben. Das hängt zusammen mit dem Riß zwischen Gott und der Kreatur, der durch die Sünde gemacht worden ist, mit dem auf das Irdische gerichteten Sinn des Menschen. Er weist nach, daß er ein Ideal haben muß und nun begnügt er sich mit dem, was ideal aussieht, aber doch irdisch, im Grunde kein Ideal ist. Es hat ja fromme Künstler gegeben wie Palestrina und Jos. Haydn; leider aber auch viele andere! Dem Künstler also, mag er bedeutend oder unbedeutend sein, gilt die Mahnung: Psalle Deo, stelle deine Kunst als solche in den Dienst Gottes, lebe in ständiger Fühlung mit Gott, so und nur so wird zwischen deiner Kunst und dem Urbilde der Kunst Harmonie bestehen. Darüber wirst du einmal zur Rechenschaft gezogen und es wird dich nichts nützen ein guter Sänger (Imit. Christi) oder Musiker gewesen zu sein, wenn du's nicht im Dienste Gottes warst.

Wohl, geliebte Cäcilianer, ist unsere Aufgabe eine hohe und erhabene; aber gerade deswegen können wir ihr nicht gerecht werden ohne die Hilfe Gottes —

B. des „Adjutor meus" meines Vorspruches.

Wir machen an uns und an anderen oft genug die Wahrnehmung, daß uns eine Arbeit, eine Verrichtung schwer fällt, sobald sie für unseren Herrgott gilt. Ich will praktisch reden. Da ist in einer Gemeinde ein Gesangverein. Alle Wochen kommt man wenigstens einmal zusammen und übt und singt stundenlang, ohne zu ermüden, ohne über die lange Dauer zu klagen. Und erst, wenn es gilt, einen öffentlichen Musikvortrag herzurichten! Das müßte schon eine ganz armselige Gesellschaft sein, die da nicht jedes Stäubchen beseitigt, jede Falte geglättet wissen möchte. Nun stelle einmal den Antrag, der nämliche Verein solle alle Sonn- und Festtage in der Kirche singen und einen Teil seiner Proben dafür opfern — ob's nicht geht wie beim königlichen Hochzeitsmahle? Höchstens das eine und andere Mal werden die Herrschaften dazu bereit sein, und da mehr zu Konzert- als zu Gottesdienstzwecken, d. h. mehr für sich als für Gott. Ja, meine Lieben, es ist so: jahraus, jahrein für den Gottesdienst arbeiten, Proben halten und machen, das ist eine ermüdende Sache. Und wenn es wenigstens immer große, kunstvolle Werke wären, die man vorzutragen hat; die könnten dann die Aufmerksamkeit in angenehmer Spannung halten. Aber sieh, da gibt's eine Menge kleiner Responsorien, Amen, Et cum spiritu tuo, die sich Gott weiß wie oft in einem Amte wiederholen und oft gerade dann treffen, wenn man vom Gloria und Credo noch müde ist oder unter dem Banne der Komposition steht. In diesen kleinen Dingen, bei denen der Kunstwert keine Rolle spielt, getreu sein, das ist die größte Leistung. Schon hier gilt: „Ohne mich könnt ihr nichts tun" (Joann. 15, 5), niemand kann sagen ‚Herr Jesus!' außer im Heiligen Geiste" (1 Cor. 12, 3). „Du, Herr des Klangs, wie säng' ich ohne dich?" Der erwähnte Jos. Haydn hat's offen bekannt und darnach gehandelt. Wenn es sich aber darum handelt, daß der liebe Gott das Opfer unseres Gesanges gnädig annehmen und segnen, d. h. uns dafür ewig belohnen soll, so wird dies erst recht wahr. Mit unserem Kirchengesang verhält es sich geradeso wie mit einer Serenade oder einem Ständchen: es ist immer erforderlich, daß die Ehrung angenommen wird. Gott mußte an und für sich nicht einmal das Lebensopfer seines Sohnes annehmen, er konnte darauf verzichten. Daß also unsere Kirchenmusik von Gott übernatürlich belohnt wird, dazu ist seine Huld, sein Segen ganz besonders notwendig. Schon einmal hat er gesagt: „Ich habe kein Wohlgefallen an eurem Opfer" (Malach. 1, 10) — mein Gott, wenn du das uns sagtest? Was folgt daraus für uns? Ich denke, darüber brauche ich nicht mehr viel zu sagen. Eine Ehre, eine Gnade von Gott ist es, daß wir ihn durch unseren Gesang verherrlichen dürfen. Daher danken wir dir, o Gott, dafür, wir wollen uns in unserem ganzen Leben so verhalten, daß du uns nicht zurückweisest. Wir bitten aber auch, nimm unser Opfer gnädig an, placeat tibi S. Trinitas, obsequium nostrum. Mit dir, zu dir, zu deiner Ehre, zu meinem ewigen Glücke; verlange von mir Mühe und Leistung soviel du willst, psallam tibi, aber gib mir was du verlangst, adjutor meus, du mein Helfer. Amen.

Digitized by Google

Krieg und Kunst.[1])

Aus der Wende des 18. und 19. Jahrhunderts von Oberbibliothekar Dr. Alfred Schnerich, Wien.[2])

Der Krieg ist den Künsten im allgemeinen gewiß nicht günstig. Inter arma silent artes. Doch hat dieses Wort sehr einschneidende Ausnahmen, und zwar gerade in der Kunstgeschichte des 18. Jahrhunderts. Wir bemerken ganz besonders in Wien, daß die bildenden Künste von der tönenden Kunst abgelöst werden, die eben in den letzten Dezennien des Jahrhunderts ihren Höhepunkt ersteigt, der bis Schuberts Tod 1828 reicht und in seiner Gesamtheit an Glanz sich neben die Zeiten eines Perikles und der Medizäer stellt. Wie ist dieser Umschwung zu erklären?

Wir wissen, daß sich die unter den Kaisern Leopold I., Joseph I. und Karl VI. errichteten Prachtbauten mit Musik erfüllten. Wir erfahren von glänzenden Kirchenfesten, Theatervorstellungen, Hochzeitsfeierlichkeiten. Die reichgeschmückten Gebäude, wie die Karlskirche, die Hofbibliothek, finden nach wie vor die Bewunderung der Menschheit, insbesondere seitdem die romantischen Vorurteile vom „Zopf" so ziemlich aus der Welt geschafft sind. Aber die Tonwerke jener glanzvollen Zeit sind bis auf ganz karge Reste, die sich auf unsere Kirchenchöre gerettet haben, verstummt. Man kennt die Meister jener Zeit nur dem Namen nach.[3])

Ganz andere Erscheinungen treten uns mit dem Beginne der Regierung der großen Kaiserin Maria Theresia entgegen. Die Bauten werden weit schlichter, wo nicht nüchterner. Dernjač[4]) nennt die seit 1740 erbauten Kirchen „Scheidemünzen". Die glanzvollen Zeiten Karls VI. mit seinen kühnen Weltreichideen weichen nüchternen Erwägungen. Schwere Kriege bedrohen das Reich. Die weltlichen und geistlichen Untertanen, insbesondere die Klöster werden zu Kriegsleistungen herangezogen. Also für kostspielige Bauten und deren Ausschmückung ist zu jener Zeit kein Geld da.

Um so nachdrücklicher wandte man sich der bescheideneren Kunst der Töne zu. Erst diese Periode hat die Barockbauten dauernd zu einem Gesamtkunstwerk ergänzt. Man hat sich viel bemüht, die Kunst der Klassiker gegenüber den Vorgängern herabzusetzen;[5]) indes ist die Tatsache nicht aus der Welt zu schaffen, daß alle früheren Werke eben verschwunden sind, die Klassiker aber in ungebeugter Kraft leben und bereits gar vieles später Entstandene überlebt haben.

Die Zeiten waren nun ernst; sie wurden es mit der französischen Revolution noch weit mehr. Und sonderbarerweise ist eben die Kriegsgefahr mit der Anlaß zur Entstehung eines der herrlichsten Kirchenwerke jener Zeit. Im Jahre 1796 zogen die Franzosen unter Napoleon siegreich nach Italien und bedrohten bereits Österreich. Der Papst ordnete Gebetstunden für die Siege der österreichischen Waffen an. Andererseits lebte im fürstlichen Hause Esterházy zu Eisenstadt die Kunstbegeisterung des Fürsten Nikolaus († 1790) noch kräftig nach. Haydn, der sich mittlerweile in England Lorbeeren und, was noch mehr ist, Anregung geholt hatte, wie er sie vorher, als Kapellmeister eines allerdings überaus hochsinnigen Fürsten, nie erträumt hatte, wurde eingeladen, für das Namensfest der Fürstin Maria eine Messe zu komponieren. Er nannte das in Eisenstadt

---

[1]) Daß meine Auffassungen über Kirchenmusik sich mit denen des verehrten Herrn Verfassers des obigen Aufsatzes nicht vollkommen decken, brauche ich nicht eigens zu sagen. Trotzdem bringe ich die Ausführungen des Herrn Dr. Schnerich gern zum Abdruck; wir können und sollen alle voneinander lernen. Der Cäcilienverein und sein Organ hat deshalb noch lange kein „Janusgesicht". Ebensowenig wie damals, da Dr. Haberl über eine Rheinbergermesse anders urteilte und schrieb als die Mehrzahl der Referenten. H. Müller.

[2]) Dieser Aufsatz erschien zuerst als Feuilleton in der „Wiener Abendpost" 1914 Nr. 194, er erscheint hier mit wesentlichen Ergänzungen und Literaturnachweisen.

[3]) Vgl. hierüber insbesondere die „Publikationen der Gesellschaft zur Herausgabe der Denkmäler der Tonkunst in Österreich".

[4]) Die Wiener Kirchen des 17. und 18. Jahrhunderts, Wien.

[5]) Vgl. für hier wie das Folgende: Schnerich: „Beethovens Missa solemnis und die katholische Liturgie", „Die Musik" Jahrg. 12, S. 150; derselbe: „Messe und Requiem", Wien, 1909, sowie derselbe: „Zur Geschichte der späteren Messen Haydns", Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft, Jahrg. XV, S. 328 (mit neuen Quellennachweisen).

Digitized by Google

selbst geschriebene Werk zeitgemäß „Missa in tempore belli“, Messe zu Kriegszeiten, von uns gemeiniglich Paukenmesse genannt.[1])

Das Werk hat gar manche Eigentümlichkeit, wenn auch das Charakteristischeste erst am Schlußsatze ist. Schon der Mittelsatz des Gloria „Qui tollis“, welcher dem Baßsolo zugeteilt ist, dem der Chor andächtig nachbetet, ist von größter Erhabenheit und Tiefe. Höchst merkwürdig und vorher nicht gehört ist das Benedictus (C-moll), dessen fast düstere Stimmung erst in der Reprise des Hauptthemas einer andächtig triumphierenden Stimmung weicht. Der merkwürdigste Satz ist, wie bemerkt, das Agnus (F-dur), unbeschreiblich innig, aber auch tiefernst, voll Bangigkeit, immer wieder erst den Rhythmus suchend. Die Zwischenspiele der einzelnen Anrufe aber erfüllt der leise Donner der Pauke, wie von fernen Geschützen herrührend. Die Bitten werden plötzlich vom Lärm der Trompeten und dem allgemeinen Aufschrei des Chores unterbrochen, worauf die Soli leise um Frieden flehen. Der nun folgende Satz Dona bietet die Gegensätze zwischen lebhafter Bitte und schmerzlicher Empfindung. Erst gegen Ende gewinnt die Bitte zuversichtlichere Gestalt, insbesondere bei der herrlichen Stelle:

Tromp. S. A.
Do - - na no - bis pa-cem usw.
T. B.
Do - na no-bis pa-cem Do - na

Zwei Jahre waren vergangen, als Haydn abermals eingeladen ward, für dasselbe Fest ein Hochamt zu schreiben. Mittlerweile, 1797, hatte er die österreichische Volkshymne geschaffen, an welche bereits das Benedictus der 1782 komponierten „Maria-Zeller-Messe“ anklingt. Die Zeiten waren ebenfalls sehr kriegerisch. Haydn schuf ein neues Hochamt, das einzige, welches in Moll (D) beginnt.[2]) Das Werk fiel weit ernster aus als alle früheren. Das Kyrie, obschon voll festlicher Ornamentik, hat etwa die Stimmung des Psalms „Wie lange noch, o Herr“. Der Mittelsatz des Gloria ist auch hier von größter Tiefe. In diesem Satze, dem Lobgesange, schildert der große Meister die Herrlichkeit Gottes auch in seinem Erbarmen. Und Witt, der Haydn gewiß nicht grün war, nennt diesen Satz „fast erschütternd“. Dann wird es zum mindesten auch so sein.

Der eigenartigste Satz dieser Messe ist das Benedictus, wie in der Paukenmesse in Moll (D). Der Solo-Sopran führt, der Chor betet nach. Gegen Ende des Satzes aber ertönen, gleichsam unvermittelt und doch musikalisch ganz logisch, die Trompeten (B-dur) und der Chor ruft: Benedictus! Die Vermutung ist wohl naheliegend, daß die Stelle unter dem Eindrucke des Sieges bei Abukir durch Nelson (1. August) entstand, wofür insbesondere die allgemein übliche Bezeichnung des Werkes „Nelson-Messe“ spricht.

Das Agnus (G-dur) der Messe ist ähnlich dem der vorhergehenden Messen, innig aber weit weniger beklommen, das Dona vorwiegend siegeszuversichtlich.[3])

Repräsentiert die Paukenmesse den Bittgottesdienst, so verkörpert die „Nelson“ den Sieg. Sie bedeutet einen Dankgottesdienst, ein Te Deum laudamus.

Haydns Lebensabend war erfüllt mit den napoleonischen Kriegen, deren Ende er nicht mehr erlebte. Er starb am 31. Mai 1809, als Wien von den Franzosen beschossen ward. Napoleon war großzügig genug, das Haus des großen Meisters und Patrioten durch eine Ehrenwache beschützen zu lassen, wie überhaupt auch die Belagerer dem lebenden wie nicht minder dem toten Meister alle Ehre erwiesen.

Eine höchst merkwürdige Stellung zur Kriegsschilderung nimmt Beethoven ein. Sein Anknüpfen an Haydn ist viel zu wenig beachtet worden. Die 1804 komponierte weltberühmte „Eroica“ entstand bekanntlich unter dem Eindrucke von Napoleons Waffentaten, ohne ein bestimmtes Ereignis oder ein Programm zu verfolgen, das man bisweilen hineindeuten wollte. Anders allerdings ein weit weniger berühmtes Werk, welches wiederum

[1]) Ausgabe bei Breitkopf und Novello, Nr. 2. [2]) Ausgabe bei Breitkopf und Novello, Nr. 3.
[3]) Die Messe wurde im Dome zu St. Stephan in Wien unter Weirich neuerdings in das ständige Repertoire aufgenommen. Se. Eminenz Kardinal Piffl sprach sich über die Aufführung des Werkes in St. Peter unter Rouland beim Jubiläum Karls d. Gr. mit besonderer Anerkennung aus.

Digitized by Google

den Sieg der englischen Waffen schildert, und zwar Wellingtons Sieg bei Vittoria am 13. Juni 1813. Hier ist direkt ein bestimmtes Programm gegeben.

Viel eigenartiger sind die beiden Messen. Die C-Messe, Opus 86, ist 1807 ebenfalls für Eisenstadt, und zwar in sehr kriegerischer Zeit geschrieben. Im Dona unterbricht die ruhige Bitte um Frieden ein stürmischer Mittelsatz, ohne daß hier gerade eine Kriegsschilderung zu erkennen wäre. Ganz anders sieht der entsprechende Satz in der Missa solemnis, Opus 123, komponiert 1818—1823, aus. Das Dona wird zweimal durch höchst aufgeregte Zwischensätze unterbrochen, in denen allein die Pauke zur Verwendung kommt. Der erste Zwischensatz knüpft ganz direkt an Haydns Paukenmesse an, schildert die sich von ferne nähernde Kriegsgefahr, der zweite aber bringt einen allgemeinen Aufschrei des Chores, wie ob einer Katastrophe. Noch ein drittes Mal, gegen den Schluß, erscheint ein leise verklingender Donner der Pauke, die, wie bemerkt, in dem übrigen umfangreichen Agnus Dei nicht verwendet ist.

Als Beethoven die Missa schrieb, die er selbst sein gelungenstes Werk nannte, war Europa bereits mehrere Jahre im Frieden, aber noch zitterten in aller Herzen die welterschütternden Ereignisse nach. Der unergründlich tiefe Schlußsatz der Missa solemnis, das Dona, ist der Abschluß und gleichzeitig die höchste Verklärung eines Problems, welches die religiöse und spezifisch kirchliche Kunst durch Jahrhunderte (1796—1823) beschäftigte.

Zum Schlusse eine Bemerkung allgemeiner Art: Die Kirchenmusik der großen österreichischen katholischen Klassiker, der Periode, welche in der bildenden Kunst der katholischen Barocke entspricht, gehörte bislang zu den umstrittensten Gebieten der gesamten Kunst. Aber eben die denkwürdige Debatte beim Wiener Kongreß von 1909 hat unwiderleglich gezeigt, daß bei gutem Willen und aufmerksamem Anhören die schwebenden Meinungsverschiedenheiten überbrückbar sind.



Der Gesang des Benedictus im Hochamte.

Von H. v. Meurers, Innsbruck.

III.

In neuerer Zeit sind nun die historischen Studien in der Liturgie und Kirchenmusik sehr aufgeblüht und viele erkannten, daß in alter Zeit bei Choral Sanctus und Benedictus ohne Unterbrechung vor der Wandlung gesungen wurden; viele wollen nun zu dieser alten Praxis zurückkehren; und so hatte das vatikanische Graduale von 1907 in der Vorrede zuerst eine Rubrik, in welcher der Gesang des Benedictus vor der Wandlung klar gestattet wurde; weil aber diese Rubrik der bestehenden liturgischen Gesetzgebung widersprach, wurde sie in die nun im Graduale gedruckte Rubrik umgeändert: „Nach der Präfation fährt der Chor fort Sanctus rc. Zur Erhebung des heiligsten Sakramentes aber schweigt der Chor und betet mit den übrigen an."[1]) Die Sache wurde also unentschieden gelassen und alles ist nach den bestehenden Gesetzen, besonders dem Ceremoniale, zu beurteilen; diese Verbesserung wurde von der Ritenkongregation mit gutem Grund vorgenommen, denn jene, welche das Benedictus vor der Wandlung singen wollten, wußten wohl, daß einst dies im Choral so war, sie wußten aber nicht, daß im Jahre 1600 schwerwiegende Gründe vorlagen, auch im Choral von dieser Praxis abzugehen.

Es ist nun noch die andere Frage zu lösen: Für welche Messen gilt dies Gesetz?

Das Gesetz von der Teilung des Sanctus wird im Caeremoniale bei Beschreibung des feierlichen Pontifikalamtes des Bischofs gegeben; es ist nun zwar ein allgemeines Gesetz, daß alles, was nicht speziell den Bischof angeht, auf andere Ämter zu übertragen ist, und so haben mit vollem Recht die meisten Liturgiker alter und neuer Zeit dies Gesetz auf alle Ämter — Pontifikalämter und gewöhnliche Ämter — übertragen; so von den älteren: Castaldus 1625, Gavantus 1628, Bauldry 1646, Arnaud 1647, Lohner 1670, Macri 1677, Bissus 1686, Merati 1736, Catalani 1744;[2]) von den neueren: Carpo,[3]) Salise,[4]) Martinucci,[5]) Schober.[6]) Aber das neue Gesetz forderte eine völlige Veränderung der damaligen Praxis und so kann es nicht wundernehmen, daß man es so weit wie möglich restringierte; und so sagen zwei von den älteren —

[1]) Graduale Romanum. Editio Vaticana. „De ritibus servandis in cantu Missae". VII.
[2]) Cf. hiezu die oben p. 210 zitierten Stellen. [3]) Carpo, Manuale. 1896. 264.
[4]) J. B. Salise, Liturgiae practicae Compendium. Regensburg 1876, 118.
[5]) Martinucci, Manuale decretorum S. R. C. Regensburg 1873, 144.
[6]) Georg Schober, Ceremoniae Missarum solemnium.[2] Regensburg 1909; 102, 279.

Digitized by Google

Quarti und Cavalieri [1]) — das Gesetz gelte nur für **Pontifikalämter**, für die anderen Ämter lassen sie Freiheit in der alten Praxis zu bleiben; von den neueren folgen diesen: Appeltern in seinem Handbuch aus dem Jahre 1902,[2]) de Herdt,[3]) Schmid.[4]) Gut zu beachten ist hier der Modus, wie diese Autoren ihre Ansicht vorlegen; so hat Quarti: „Benedictus rc. wird vom Chore erst nach der Konsekration und Elevation gesungen nach dem Caeremoniale Episcoporum l. 2, n. 8, weil jener Lobgesang nach Christi Menschwerdung zugesetzt wurde und deshalb wird Christi Gegenwart in diesem Sakramente abgewartet. Weil aber dieser Ritus nicht im Missale vorgeschrieben wird und das Caeremoniale von den Ämtern des Bischofs redet, so sind jene nicht zu verurteilen, welche es in Abwesenheit des Bischofs vor der Wandlung singen."[5]) Ebenso Cavalieri,[6]) auch er behandelt die Frage nur wegen des Stillschweigens des Missale; auch nach ihm ist nach dem Caeremoniale das Benedictus stets nach der Wandlung zu singen. Diese ganze Problemstellung ist gut zu beachten: nur wegen des Schweigens des Missale behandeln beide die Frage; auch sie stimmen in dem Satze überein, daß, wenn das Caeremoniale zu halten ist, dann das Benedictus stets nach der Wandlung zu singen ist. Eine große Stütze hätten diese Autoren ihrer Ansicht geben können, wenn sie das Caeremoniale selbst für ihre Ansicht hätten anrufen können, wenn sie geglaubt hätten, im ersten Buch werde das Benedictus vor der Wandlung gesungen — niemand tut dies; wiederum ein klares Zeichen, daß im ersten Buch vom Benedictus nicht die Rede ist. So steht auch bei diesen Autoren das Prinzip fest: **nach dem Caeremoniale ist das Benedictus stets nach der Wandlung zu singen; nur von einer Stelle redet das Caeremoniale vom Gesang des Benedictus.**

Faßt man zusammen, so ergibt sich nach dem Erscheinen des Caeremoniale im Jahre 1600 folgende Rechtslage: in allen Musikarten ist das Benedictus nach der Wandlung zu singen; was die Messen angeht, so ist die Meinung geteilt, der größere Teil wendet das Gesetz auf alle Ämter an, einige wenige nur auf Pontifikalämter. Nach Erscheinen des Caeremoniale im Jahre 1600 ist die Sache also noch nicht völlig entschieden; es konnten noch Zweifel entstehen und diese löste die Ritenkongregation zu geeigneter Zeit. Der erste Zweifel entstand im Jahre 1831.

Es wird gefragt: „Wenn der Gesang des Chores nicht bis zur Elevation der Hostie dauert, muß dann das Benedictus nach der Wandlung gesungen werden, oder unmittelbar nach dem ersten Hosanna?" Am 12. November 1831 wird geantwortet: „Es muß nach der Erhebung des Kelches gesungen werden."[7]) Eigenartig ist Drinkwelders Erklärung zu diesem Dekret: „Aber schon die Anfrage setzt voraus, daß das Sanctus nicht choraliter gesungen werde; denn ein solches wird immer mit Benedictus vor der Elevation fertig, und der Zusatz, ‚wenn der Gesang ... dauert', hätte keinen Sinn mehr; die Frage setzt vielmehr schon mehrstimmigen Gesang voraus."[8]) Sollte man nicht meinen, gerade das Umgekehrte sei der Fall? Der Bischof will eine Weisung haben, was zu tun sei, wenn das Sanctus vor der Wandlung beendet ist; und diese Frage soll zeigen, daß er nicht vom Choral redete? Gerade der Choral wird ja regelmäßig vor der Wandlung fertig, und da sollte bei der Frage der Choral ausgeschlossen sein? Nein, gerade, weil der Choral immer vor der Wandlung fertig wird, gilt die Frage wohl hauptsächlich für den Choral; bei mehrstimmiger Musik kommt ja dieser Fall nicht so leicht vor. Wie hätte denn der Bischof fragen sollen, wenn er für den Choral eine Anweisung haben wollte? Er mußte doch ausdrücken, daß der Gesang vor der Wandlung fertig sei. So hat auch neuerdings Dr. van Openraaij mit vollem Recht darauf hingewiesen, daß nach seiner Ansicht dies Dekret gerade für Choral zutreffe[9]) und Drinkwelder hat das Dekret in „Gesetz und Praxis" vollständig unbeachtet gelassen. Das Dekret ist also nichts anderes als ein Zweifel über das Gesetz von 1600 in bezug auf die Musikarten; und es wird geantwortet, daß auch bei kurzen Gesängen, wo man absolut das Benedictus noch vor der Wandlung singen könnte, doch das Gesetz zu halten ist. Es wird also von neuem gesagt: auch wenn der Zweck des Gesetzes auf andere Weise erreicht werden könnte, ist doch das Gesetz zu halten.

Nun ist in der liturgischen Gesetzgebung ein Text zu erklären, der große Schwierigkeiten zu machen scheint, ja, der die ganze Frage nach dem Gesang des Benedictus zeitweise verdunkelt hat, nicht weil er etwas Schwieriges statuierte, sondern weil er, wie er liegt, schwer zu verstehen ist, ja ohne seine genaue Textgeschichte nur schwer richtig verstanden werden kann. Im Jahre 1886 fand eine Textrevision des Caeremoniale statt, in welcher einzig und allein die musikalischen Partien verändert wurden;[10]) hiebei wurde auch der Text im 1. Buch über das Orgelspiel verändert; ich stelle beide Texte hier nebeneinander:

[1]) Cf. die oben p. 210 zitierten Stellen.

[2]) Viktor von Apeltern, Manuale liturgicum. Mecheln 1902. I, 222.

[3]) J. B. de Herdt, Sacrae liturgiae Praxis[2]. Münster 1853. I, 135.

[4]) Andreas Schmid, Caeremoniale[3]. Kempten und München 1906, 207.

[5]) Quarti, Rubricae Missalis Romani Commentariis illustratae. Pars 2, tit. 7, n. 11. Ausgabe Venedig 1727, 195a.

[6]) Cavalieri, Opera omnia liturgica. V, 14, 70. Ausgabe Augsburg 1764, V. 79.

[7]) R. C. 2682, 31. [8]) Musica sacra, l. c. S. 220.

[9]) Dr. Th. van Openraaij. „In Messen mit gregorianischem wie auch mit polyphonem Gesang muß das Benedictus nach der Wandlung und nicht nach dem Sanctus gesungen werden." In: Ephemerides liturgicae. 28. Jahrg. 1914, p. 287—290.

[10]) Die anderen Änderungen sind ganz geringfügig.

Digitized by Google

Ausgabe von 1600.

„Im Hochamte wird die Orgel abwechselnd gespielt beim „Kyrie eleison" und „Gloria in excelsis" zu Beginn der Messe; ebenso nach beendeter Epistel; ebenso zum Offertorium; ebenso zum „Sanctus etc." abwechselnd; ebenso zur Erhebung des heiligsten Sakramentes in ernsten, lieblichen Klängen; ebenso zum „Agnus Dei etc." abwechselnd; dann zum Vers vor der Postcommunio; und zum Ende der Messe."[1])

Ausgabe 1886.

„Im Hochamte wird die Orgel abwechselnd gespielt beim „Kyrie eleison" und „Gloria in excelsis" zu Beginn der Messe; ebenso nach beendeter Epistel; ebenso zum Offertorium; ebenso zum „Sanctus etc." abwechselnd, und dann weiter bis zum Pater noster; aber zur Erhebung des heiligsten Sakramentes wird Orgel gespielt in ernsten, lieblichen Klängen: und nach der Elevation kann unmittelbar ein geeignetes Motett gesungen werden; ebenso zum „Agnus Dei etc." abwechselnd und dann weiter bis zur Postkommunion; und zum Ende der Messe."[2])

Man sieht gleich, welche Zusätze gemacht wurden; zunächst wird zweimal eingefügt „und dann weiter . . ." bis zum Pater noster und bis zur Postcommunio wird Orgel gespielt. Wozu diese Zusätze? Es ist ein altes liturgisches Gesetz, daß die Orgel nur zu jenen Teilen des Amtes gespielt werden darf, von denen es im Caeremoniale ausdrücklich erwähnt ist; nun denke man, wie in alter Zeit der Kanon in tiefer Stille sich vollzog, wie dann allmählich das Sanctus der Gesang während des Kanon wurde; damit aber, daß der Gesang des Sanctus während des Kanon erlaubt wurde, gestattete man keineswegs auch Orgelspiel während des Kanon. Im Gegenteil, als der Gesang noch kurz war und nicht über die Elevation hinaus dauerte, mußte nach der Elevation bis zum Pater noster das alte Stillschweigen herrschen; das wird oft auf den Synoden des 16. Jahrhunderts verordnet; so auf der Synode von Trier 1549: „Bei der Erhebung des Leibes und Blutes Christi und nachher bis zum Gesang des Agnus Dei soll die Orgel schweigen."[3]) Ebenso befiehlt die Synode von Köln 1550 die Visitatoren nachzuschauen: „Ob die Orgel etwas Weltliches spiele . . . und ob sie schweige von der Erhebung der Eucharistie bis zum Agnus Dei; während dieser Zeit soll von allen in tiefem Schweigen andächtig das Gedächtnis an die Leiden des Herrn und unsere Erlösung gefeiert werden."[4]) Derartige Verbote sind häufig; das Caeremoniale von 1600 hat nun nur zur Elevation selbst, nicht auch zu anderen Teilen des Kanon Orgelspiel gestattet; in den Pausen nach dem Sanctus bis zur Elevation und nach dem Benedictus bis zum Pater noster muß nach dem Text von 1600 die Orgel schweigen. Allmählich aber änderte sich hierin das Urteil: wir fordern heute, daß die Orgel alle freien Momente im Hochamte ausfüllen soll; hier greift die Textrevision von 1886 mit ihrem zweimaligen „und dann weiter . . ." ein; nach beendetem Benedictus wird bis zum Pater noster Orgel gespielt und nach beendetem Agnus Dei bis zur Postcommunio, natürlich muß zur Zeit die Communio eingelegt werden.[5])

Bisher bereitet der revidierte Text also keine Schwierigkeit. „Orgel wird gespielt zum „Sanctus etc." abwechselnd und dann weiter bis zum „Pater noster", heißt es; „Sanctus etc." ist nach der Sprache des Caeremoniale Sanctus und Benedictus;[6]) nach beendetem Benedictus wird also bis zum Pater noster Orgel gespielt; wann aber endet nach dem Caeremoniale das Benedictus? Das Caeremoniale und alle Liturgiker sagen uns: nach der Elevation; also ist die Reihenfolge: erst wird das Sanctus gesungen; dann ist die Elevation, dann folgt Benedictus und die Pause bis zum Pater noster füllt Orgelspiel aus; noch ein anderes Orgelstück erwähnt aber der Text: „Aber zur Erhebung des heiligsten Sakramentes wird Orgel gespielt in ernsten, lieblichen Klängen." Dies ist das eigentliche Elevationspräludium, welches der Text von 1600 schon gestattet hatte und welches auch im zweiten Buche erwähnt ist;[7]) dies Präludium ist aber nicht identisch mit dem Präludium „und dann weiter bis zum Pater noster"; es sind das zwei völlig verschiedene Präludien; das eine — das eigentliche Elevationspräludium — ist schon in der Ausgabe von 1600 im 1. wie im 2. Buche gestattet; das zweite — jenes von Benedictus bis zum Pater noster wird hier neu gestattet. Daß es sich hier um zwei verschiedene Orgelstücke handelt, deutet auch der neue Text zur Genüge an, denn beim eigentlichen Elevationspräludium wird hinzugefügt „wird Orgel gespielt", was im Texte von 1600 beim Elevationspräludium nicht stand; hierdurch wird klar gesagt, daß es ein anderes Orgelspiel ist, als jenes nach beendetem Benedictus.

In der Erklärung dieser Stelle liegt der zweite Fundamentalfehler in Dr. Drinkwelders Argumentation; er sagt: „Hier heißt es, daß die Orgel zum Sanctus abwechselnd gespielt wird. Der nächste erwähnte Gesang ist das Pater noster. Das Sanctus ist also zu verstehen zugleich mit dem zugehörigen Benedictus. Es braucht davon nur ein Teil gesungen zu werden, wenn der übrige Teil rezitiert wird. Ist so der ganze Text vorgetragen, so beginnt das Orgelpräludium, das bis zum Pater noster dauert;" bisher ist noch alles richtig, aber nun fährt Drinkwelder fort: „und währenddessen die Elevation stattfindet".[8])

---

[1]) Caeremoniale. Rom 1600, 135. Dieser Text findet sich in allen vor 1886 erschienenen Ausgaben.
[2]) Die Zusätze sind durch den Druck kenntlich gemacht. Jetzige Ausgabe: I, 28, 9.
[3]) Hartzheim, Concilia Germaniae. VI. 600. [4]) Hartzheim, l. c. 632.
[5]) Cf. Caeremoniale II, VIII, 78. [6]) Cf. oben p. 148 u. 209 210. [7]) Cf. oben p. 147.
[8]) Drinkwelder, Kirchenmusik nach dem Caeremoniale. Musica sacra, Regensburg. 46. Jahrgang. 1913, 219.

Digitized by Google

Hierin liegt ein verhängnisvoller Irrtum; Drinkwelder nimmt die beiden verschiedenen Präludien für ein und dasselbe, das nach dem Benedictus einsetze, bis zum Pater noster dauert und währenddessen die Elevation stattfindet.[1]) Wer diesen Irrtum begeht, muß allerdings dann sagen, das Benedictus sei vor der Wandlung gesungen worden. Aber es ist das ein schwerer Irrtum, der völlig unbegründet ist. Drinkwelder hat die älteren Liturgiker und die Geschichte des Textes vollständig unbeachtet gelassen, so konnte er leicht in diesen Irrtum fallen. Drinkwelders ganze Theorie, bei Choral und kurzen mehrstimmigen Kompositionen könne das Benedictus vor der Wandlung gesungen werden, beruht auf dieser verfehlten Interpretation und so ist sie mit ihr gefallen.

Bisher ist der Text völlig klar; größere Schwierigkeiten könnte der folgende Zusatz machen: „und nach der Wandlung kann unmittelbar ein geeignetes Motett gesungen werden." Jetzt sagt man: gleich nach der Elevation wird ein Motett gesungen, also ist das Benedictus vor der Wandlung gesungen. So sagt Drinkwelder: „Will man aber das Orgelspiel nicht so lange dauern lassen, so kann nach der Elevation ein passendes Motett gesungen werden. Dieser Darstellung wird nur entsprochen, wenn unmittelbar auf das Sanctus das Benedictus folgt und so nach der Wandlung Zeit für ein Motett bleibt".[2]) Ebenso sagt er in „Gesetz und Praxis": „Hier ist ganz klar ausgedrückt, daß nach der Elevation das Motett sogleich folge und nicht erst nach dem Benedictus, und daß überhaupt noch Zeit genug zu einem Motett sei".[3]) Auf all dies ist zu sagen: allerdings folgt nach unserem Text nach der Wandlung sogleich das Motett; aber folgt denn daraus, daß das Benedictus vor der Wandlung gesungen sei? Im zweiten Buche heißt es doch immer noch ganz klar, daß das Benedictus nach der Wandlung gesungen wird, so wird das Benedictus eben nach dem Motett gesungen, aber immer nach der Wandlung. Da Drinkwelder keinen einzigen Beweis dafür bringt, daß hier das Benedictus vor der Wandlung gesungen wird, so könnte man ihm dies ohne jeden Gegenbeweis entgegenhalten; dennoch wird es aus der Geschichte des Textes ganz klar bewiesen.

Es handelt sich hier um ein Motett; mit Aufblühen des polyphonen Gesanges blühte auch der Gesang der Motetten mächtig auf; verschiedene Motetten, auch rein profane, zogen in die Kirche ein und verdrängten die vorgeschriebenen liturgischen Texte; es kam sogar dahin, daß man bei den liturgischen Funktionen bald weltliche Lieder sang. Diesem Gesang der Motetten traten nun die Päpste entgegen und schrieben vor, daß statt der Motetten die vorgeschriebenen liturgischen Texte gesungen würden, so schrieb Alexander VII. im Jahre 1657 streng vor, daß beim Gottesdienste nur noch Worte des Missale, Brevier, der Heiligen Schrift oder der Väter gesungen würden;[4]) diese Verordnung Alexanders erneuerte Innozenz XI. im Jahre 1678, wie uns Innozenz XII. bezeugt.[5]) Innozenz XII. endlich schrieb im Jahre 1692 streng vor, daß in der Messe niemals andere Motetten gesungen würden mit Ausnahme von Introitus, Graduale, Offertorium; nur eine Ausnahme machte er: er gestattete, daß bei der Aussetzung des heiligsten Sakramentes und bei der Elevation im Hochamte ein Hymnus aus dem Fronleichnamsoffizium des heiligen Thomas gesungen würde."[6]) Innozenz verbot den Gesang von Motetten beim Amte vollständig; um aber dem damals geltenden Geschmacke in etwa entgegenzukommen, wählte er einen von jedem Gesang freien Augenblick aus und gab ihn für ein Motett frei; so gestattete er zur Elevation selbst ein Motett. Innozenz kam damit einer damals schon geübten Praxis entgegen, so berichtet uns Kardinal Bona, daß man in Frankreich zur Elevation „O salutaris hostia" sang.[7]) Mit dieser Konzession veränderte aber Innozenz das damals geltende liturgische Recht ganz bedeutend; Paris Crassi und alle Liturgiker waren bemüht gewesen, von der Elevation jeden Gesang fernzuhalten; das Caeremoniale von 1600 hatte streng jeden Gesang zur Elevation verboten – nun waren all diese Bemühungen durchbrochen! Im Jahre 1753 trat auch die Ritenkongregation auf diesen Standpunkt und gestattete, „daß bei der Erhebung des heiligsten Sakramentes in den Hochämtern „Tantum ergo" gesungen werden könne oder eine zum heiligsten Sakramente passende Antiphon".[8]) Dennoch aber fand diese Konzession nie die Billigung der Liturgiker; alle suchten auch fernerhin die Elevation von jedem Gesang freizuhalten; denn der Text des Caeremoniale blieb unverändert und schrieb immer noch strenges Schweigen vor; so schreibt de Herdt im Jahre 1853: „während der Elevation oder vielmehr nachher" könne ein eucharistischer Hymnus gesungen werden[9]) und Salise sagt 1876, es sei den Sängern nicht erlaubt, während der Elevation etwas zu singen, „aber bevor das Benedictus gesungen wird, kann Tantum ergo oder O salutaris hostia oder etwas zu Ehren des heiligsten Sakramentes gesungen werden."[10]) So war der Stand der liturgischen Gesetzgebung, als man

---

[1]) Dieselbe falsche Erklärung gibt Drinkwelder neuerdings wieder in einem Artikel „Das Maximum des Rezitierens im Hochamte". Musica sacra, Regensburg. 47. Jahrg. 1914. 55–57. Auch hier setzt er wieder beide Präludien gleich und hält das Präludium nach dem Benedictus für das Wandlungspräludium. Drinkwelders Bemerkung, daß die „Textgeschichte spielend jedes Dunkel hebt" l. c. 57, ist vollständig richtig, aber das Dunkel wird in ganz anderer Weise gehoben, als Drinkwelder glaubt.

[2]) Drinkwelder, Kirchenmusik nach dem Caeremoniale. Musica sacra, l. c. 219.

[3]) Drinkwelder, Gesetz und Praxis. 179.

[4]) Magnum Bullarium Romanum. VI. Luxemburg, 1742, 54/55.

[5]) Ebenda. VII. Luxemburg 1741, 266. [6]) l. c. VII. 266/267.

[7]) Bona, Rerum liturgicarum libri duo. II. XIII, 2. Ausgabe, Köln 1674, 778.

[8]) R. C. 2424[6]. [9]) de Herdt, Sacrae Liturgiae Praxis.[2] I. 1853, 135.

[10]) Salise, Liturgiae practicae Compendium. Regensburg 1876, 119.

Digitized by Google

im Jahre 1886 an die Textrevision des Caeremoniale ging. Nach dem Caeremoniale war die Reihenfolge diese:

Sanctus, Orgelspiel Elevation, Benedictus;

Nach der Konzession Innozenz' XII. und der Ritenkongregation:

Sanctus, Motett Elevation, Benedictus.

Hier legt nun die Textrevision Hand an; sie nimmt die von Salise vorgelegte Methode an; das Motett wird von der Elevation fortgenommen und kann „unmittelbar nach der Elevation" gesungen werden; was folgt daraus für das Benedictus? Es tritt auch zurück und die Ordnung ist nun diese:

Sanctus, Orgelspiel Elevation, Motett, Benedictus,

damit die ganze Reihenfolge nach dem korrigierten Text von 1886 klar ist:

Sanctus, Orgelspiel Elevation, Motett, Benedictus, Orgelspiel, Pater noster.

Man vergleiche diese Reihenfolge mit dem Text von 1886 und man sieht, wie sich alles ineinander fügt. Nach der Textrevision von 1886 bleibt also das Benedictus an seinem alten Platz nach der Wandlung, denn die klare Vorschrift im zweiten Buche[1]) blieb unverändert; nur kann das Motett vor Wiederaufnahme des Benedictus gesungen werden; die Textrevision hat also an der Stellung des Benedictus gar nichts geändert, sondern nur dem Motett einen geeigneten Platz angewiesen. Das ergibt sich ganz klar aus der Geschichte der Textrevision.

(Schluß folgt.)



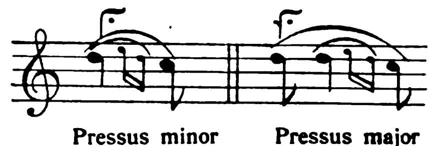
Studie über den Pressus.

Von Ludwig Bonvin S. J., Buffalo N. Y.

Unter diesem Titel veröffentlicht Dom Lucien David O. S. B., Dom Pothiers Sekretär und Schriftleiter der „Revue du chant grégorien", im 22. Jahrgang, Nr. 1 und 2, dieser Zeitschrift einen interessanten Artikel, in welchen er sowohl die Ergebnisse der Studien P. Dechevrens' als diejenigen D. Mocquereaus geprüft und verwertet, und dann auf denselben seine eigene Ansicht aufbaut.

Im Cäcilienvereinsorgan 1912, Nr. 4, S. 77–82 und Nr. 7, S. 144–146 habe ich, nach dem Dechevrensschen Manuskript, den Pressus ausführlich behandelt. Ich möchte also auf die dortige Abhandlung verweisen. Um jedoch auch hier etwas einigermaßen Vollständiges zu bieten, setze ich den Auszug her, den hiervon das Gregoriusblatt 1913, 9/10, S. 98 brachte. Daraufhin werde ich D. Davids Studie in Betracht ziehen.

Alle Neumentafeln und die Neumenkodizes enthalten zwei Arten von Pressus, den Pressus major und den minor, welche graphisch zwei voneinander ein wenig verschiedene Gestalten haben, wie in folgenden Figuren zu ersehen ist, die zugleich eine einigermaßen praktische moderne Übertragung bieten:



Der Pressus major hat einen der Virga (links) anhaftenden Haken, den der Pressus minor nicht hat. Die Choralgelehrten schreiben dem Pressus minor zwei Noten, dem major deren drei zu; sie sind jedoch uneinig bezüglich der Frage, in welchen Zeichen der Neumenfigur diese Noten enthalten sind.

Bei Betrachtung der Gestalt dieser Neume sehen wir, daß der Pressus minor zunächst einen Franculus enthält, d. h. eine (einen höheren Ton bezeichnende) Virga, die verziert vorzutragen ist; darauf folgt der runde Punkt, den wir nach dem Zeugnis Hucbalds 2c. als eines der Zeichen des kurzen Tones kennen. Wir haben somit eine Clivis (Neume, bestehend aus einem höheren Ton, gefolgt von einem tieferen) deren erster und höherer Ton verziert ist; demnach sind die zwei Noten des Pressus minor in der Virga und dem Punkt zu finden. Da das der Virga anhaftende Häkchen der einzige graphische Unterschied zwischen dem Pressus

[1]) Cf. oben p. 147.

Digitized by Google

major und dem Pressus minor ist, so müssen wir in ihm die dritte Note erblicken, die der major vor dem minor voraus hat.

Daß diese Erklärung des Neumenzeichens die richtige ist, beweist die Silbenzahl der Notkerschen Tropen, d. h. der Texte, die schon vorhandenen melismatischen Melodien nachträglich unterlegt wurden nach der von Notker aufgestellten Regel: einer jeden Note (Tonbewegung) dieser Neumen ist eine eigene Textsilbe zu geben. Da diese Melodien im übrigen Neumen enthalten, deren Notenbestandteile uns bekannt sind, so ergibt sich beim Vergleich von Neumen und Text, daß für die betreffenden Pressus die oben herausgefundene Notenzahl übrig bleibt und ihren Bestandteilen in der soeben erklärten Weise zukommt. (Siehe die ausführlichen Beweise dafür im Cäcilienvereinsorgan 1912, Nr. 4, S. 78–79.)

Die zwei Noten des Pressus minor sind verschiedenstufig, einem höheren Ton folgt ein tieferer nach. Von den drei Noten des Pressus major stehen die zwei ersten (Häkchen und Virga) auf derselben Stufe.

Der Ansicht mancher Chorallehrer nach ist die „Verschmelzung zweier Noten zu einem einzigen Ton das Eigentümliche des Pressus“; der Pressus wird deshalb von einigen geradezu Synkope genannt.

Vorausgesetzt, daß im Pressus wirklich eine Verschmelzung stattfindet, so kann sie jedenfalls nicht eine eigentümliche und wesentliche Eigenschaft sein, denn im Pressus minor, der doch auch ein Pressus ist, ist eine Verschmelzung zweier Töne zu einem einzigen einfach unmöglich; seine zwei Noten sind ja verschiedenstufig: nur im Gleichklang stehende Töne können zusammenfließen. Der Pressus major enthält nun allerdings, wie wir gesehen haben, zwei gleichstufige Noten, die Frage ist hier aber, ob diese im alten Choral eine Reperkussion bildeten oder eine Verschmelzung zu einem einzigen längeren Ton eingingen. Die Tatsache, daß die Notkerschen Tropen für jede der zwei Noten eine eigene Silbe haben, beweist, daß man diese Zusammenstellung auf gleicher Stufe nicht als Zeichen der Verschmelzung und Tonlänge gebrauchte, daß man hier nicht einen einzigen längeren Ton, sondern zwei getrennt angeschlagene Töne sang.

In verschiedenen Neumenkodizes findet man zuweilen gewisse Stellen derselben Melodien mit verschiedenen Neumenzeichen notiert, in dem einen Kodex mit einem Pressus, in einem zweiten mit einfacher Clivis usw. Das beweist aber nur, daß man dieselben Melodien, wie es noch heutzutage bei manchen Gesängen geschieht, an verschiedenen Orten auf verschiedene Weise ausführte, hier einfach, dort verschnörkelt usw. Daraus läßt sich also auf die absolute Gleichwertigkeit der in den verschiedenen Kodizes sich entsprechenden verschiedenen Neumen logisch nicht schließen. Man hat jedoch in neuerer Zeit aus diesen sog. Gleichwertigkeiten (équivalences) einen Beweis für die Verschmelzung im Pressus bilden wollen. Im obenangeführten Aufsatze werden übrigens diese „Gleichwertigkeiten“ auf ihre Stichhaltigkeit des näheren geprüft und derselben bar befunden. Ebenso wurde dort gezeigt, daß das Romanus-Sigel Cō (Abkürzungsbuchstaben, die in den Neumenkodizes zuweilen auch beim Pressus stehen) nicht „den Zweck habe, die Verschmelzung zweier Noten zu einem einzigen Ton anzuzeigen“. Nach der Erklärungsmethode, die Notker für die Romanusbuchstaben angibt, ist die Bedeutung von Cō nicht conjunctim oder conjungatur. (Übrigens wäre eine Verbindung [conjunctio] der Noten nicht notwendig eine Verschmelzung.) Das Siegel Cō muß anders zu deuten sein, denn es wird auch an Stellen verwendet, wo eine Verschmelzung absolut ausgeschlossen ist, wo nämlich verschiedenstufige Noten stehen und Textsilben die Noten trennen.

Pressus minor: Wie schon bemerkt, stimmen die Choralgelehrten bezüglich der Zweizahl der im Pressus minor enthaltenen Noten überein. Dom Mocquereau weicht jedoch nicht nur ab von der Dechevrensschen Erklärung der Zeichen, welche diese Noten darstellen, sondern auch in der Wiedergabe des Zeichens selbst. Er zeichnet den Pressus minor einfach als eine kleine, von einem runden Punkt gefolgte wellenförmige Linie ohne die sie tragende Virga. P. Dechevrens leugnet, daß eine solche stablose Wellenlinie in der St. Gallener Neumenschrift (um die es sich hauptsächlich handelt) vorkommt; der Stab (Virga), bald länger, bald kürzer, sei bei jedem Pressus stets vorhanden. Und D. David stimmt hierin P. Dechevrens zu und denkt, daß D. Mocquereau wohl durch die Sorge um seine Hypothese des Pressus-Apostropha veranlaßt wurde, paläographische Tatsachen zu vernachlässigen.

Wie P. Dechevrens, sieht D. David den Pressus minor als eine Clivis an, deren erster höherer Ton verziert zu singen ist und durch die in eine Wellenlinie auslaufende Virga dar-

Digitized by Google

gestellt wird. „Diese verzierte Virga ist (für beide Gelehrte) der wesentliche und charakteristische Bestandteil der Zierneume, die Pressus genannt wird, sei er major oder minor."

Mit D. Mocquereau ist aber D. David der Ansicht, daß jedem Pressus, also auch dem minor, eine Dauerverlängerung naturgemäß ist („allongement connaturel") und daß jeder Pressus eine Verstärkung, einen energischeren Akzent bedinge; diese letztere Vortragsschattierung gehe schon aus dem Namen Pressus hervor, welcher einen Druck bezeichne.

Was die Länge betrifft, so sei sie schon nahegelegt durch die Form des Zeichens (wellenförmige Linie). Ich gestehe aber, daß ich letzteres nicht einsehen kann: das betreffende Neumenzeichen ist einfach eine verzierte Virga, d. h. ein (mittelzeitiger) Ton, der verziert vorzutragen ist; ob dieser Ton zu verlängern oder zu verkürzen ist, sagt das Zeichen nicht. Sowohl ein kurzer als ein langer Ton kann verziert vorgetragen werden; in der modernen Musik geschieht beides mit Leichtigkeit; warum sollte das nicht auch in der alten Musik haben geschehen können?

In den Neumenkodizes — auch D. Mocquereau hebt diese Tatsache in „Le nombre m. grégor." S. 302, Nr. 379 hervor — treffen wir über dem Pressus sowohl das Kürzezeichen c als das Längezeichen t an. Wenn der Pressus schon sowieso lang wäre, warum dann die Bezeichnung mit dem diesfalls ganz unnötigen Längezeichen t? Und gehörte die Länge wirklich zur Natur des Pressus, hätte man ihm dann nicht Gewalt angetan, indem man ihn zuweilen durch die Bezeichnung c als kurz vorzutragen vorschrieb?

Ist nicht vielmehr anzunehmen, daß die Komponisten die verzierte Virga bald als nota communis (mittelzeitig) haben wollten und ihr dann keine weitere Bezeichnung mit auf den Weg gaben, bald als kurze oder lange Note vorgetragen wissen wollten und ihr dann entweder c oder t beisetzten?

Was dann die dem Pressus eigentümliche Tonverstärkung und die aus dem Namen Pressus (von premo) hergenommene Begründung betrifft, so habe ich ebenfalls meine Zweifel. Gewiß bewirkt eine größere „Pression", ein größerer Luftdruck ꝛc. eine Verstärkung des Tones und kann deshalb das Wort Pressus auch auf eine Tonverstärkung hindeuten; aber hat es nur diese Bedeutung? Wenn es aber Verschiedenes bezeichnet, kann ich da ohne weiteres auf die obige Bedeutung schließen?

D. David beruft sich in seinem Aufsatz mehrfach auf D. Mocquereaus Pressus-Erklärungen in seinem „Nomb. m. grég."; aber schon die Stelle aus Audax, die dort angeführt wird zum Beweis, daß der Ausdruck „pressus accentus" auch von den alten Grammatikern gebraucht worden ist, zeigt, daß das Wort nicht notwendig auf Energie hinweist, denn es handelt sich im Zitat, wie überhaupt durchgängig bei Audax (vgl. hierüber Emil Seelmann: Die Aussprache des Latein, S. 29) nur um das melodische Element des alten Akzentes. Pressus accentus heißt dort soviel wie accentus gravis, d. h. melodisch tieferer Sprechton. „Gravis," sagt Cledonius, „qui pressa voce habet accentum." Das Mocquereausche Zitat aus Audax lautet: „Praepositionibus quot accentus accidunt? Tres: productus (d. h. „circumflexus, qui tractim profertur"), pressus et acutus etc." Daß „pressus" auch ein Herabdrücken des Tones auf eine tiefere Stufe bedeuten kann, ergibt sich ferner ganz klar aus Audac. exc. K. VII, 357, 14—358 (bei Seelmann S. 29): „Accentus quid est? Certa lex et regula ad levandam syllabam vel premendam . . . Accentus . . . humilitatem vel altitudinem syllabarum ostendunt . . . Acutus . . . dicitur . . . quod acuat et erigat syllabam; gravis . . . quod deprimat et deponit etc." Der Ausdruck „pressus" besagt also nicht notwendig Tonverstärkung.

Noch auf andere Vorgänge kann dieser Ausdruck hinweisen: „Das Wort ‚pressus'," schreibt P. J. Thibaut in „Origine byzantine de la notation neumatique de l'Egl. lat." S. 79, „ist offenbar Übersetzung des byzantinischen Neumenausdruckes *Πίασμα*, Piasma (die hagiopol. Notation). Dieses Zeichen . . . existierte ebenfalls in der damaszenischen Notation, wo es als eine zweite Form des Seisma, als ein kleineres Seisma angesehen war. Der Kodex Hagiopolitan. erklärt nämlich, ‚daß die zwei Kentémata mit dem Ison über sich ebenfalls Seisma genannt werden'. Nun, das ist gerade die Zusammensetzung des Piasma. Pressus kommt von premere, drücken, pressen. ‚*Πίασμα*,' sagt Gabriel Hierom., ‚ist etymologisch von *πιέζω*, zusammenpressen, bedrängen abgeleitet; denn wo dieses Zeichen gesetzt ist, muß man die Stimme bezwingen und zusammenpressen' (Ms. 811, S. 180). Bedrückung und Zwang erzeugen gewöhnlich Furcht und Zittern, und das erklärt, wie das Piasma mit der Hyporrhoe verbunden, bei den Byzan-

Digitized by Google

tinern die Neume bildete, welche das Tremolo, das Beben der Stimme ausdrückt: Seisma (von σείω, beben) (vgl. Ms. 811, S. 150). Man beachte, daß das Seisma und das Piasma nicht ohne semeiographische Beziehung zu den beiden Pressus ist; letztere setzen sich in den Handschriften des IX. und X. Jahrhunderts tatsächlich aus zwei Kentémata zusammen, welcher ein Punkt (oder Strich) folgt, das die Hyporrhoe des Seisma vertritt. Ich schließe aus all dem, daß der Pressus major nichts anderes ist als das Seisma, und der Pressus minor das Piasma der Byzantiner." Soweit Thibaut.

Der Name „pressus" dürfte also in unserem Fall wohl nicht auf einen Intensitätsakzent, sondern auf einen bebenden, tremulierenden Vortrag hinweisen, und diese Thibautsche, große Wahrscheinlichkeit beanspruchende Erklärung wird durch folgende Erwägung bestätigt: „Die Verzierung des Pressus (schreibt Dechevrens ‚Das Ornament' S. 39) ist eine derjenigen, die sich am besten durch die Jahrhunderte des Verfalls und Ruins erhalten haben. Der Abbé Le Beut weist noch 1741 im Antiphonar des Msgr. de Harlay für die Pariser Diözese auf sie hin: „Drei Noten," sagt er, „die manchmal an das Ende der Responsoria gesetzt werden; man führt dann ein kleines Beben („tremblement") auf der zweiten Note aus." Dem Obigen fügt Kanonikus Stephan Morelot sehr richtig bei: „Die Bemerkung, welche das Pariser Antiphonar bezüglich dieser Gruppe und des Bebens (vibrato oder Triller?) auf der zweiten Note macht, ist offenbar ein Überbleibsel der alten Tradition. In den Handschriften von Limoges aus dem XII. Jahrhundert, welche in der Nationalbibliothek aufbewahrt werden, und in derjenigen von Moissac, die ich besitze und die dieselbe Notation aufweist, ist diese Gruppe bald durch, bald durch dargestellt. Die wellige Figur stellt dar, was man crispatio vocis (Kräuselung der Stimme) oder, einem alten Karthäuser-Statut zufolge, welches diesen Gesangseffekt verbietet, inundatio vocis (Wellenbewegung der Stimme) nannte." Ferner hat J. Thibaut wohl nicht unrecht, wenn er sagt, das Zeichen für den Mordent (Pralltriller) unserer modernen Musikschrift habe offenbar seinen Ursprung im Pressus.

Nach allem dem scheint mir der Name Pressus eher auf ein durch Zusammenpressen der Stimme bewirktes Beben des Tones, welches durch die Wellenlinie der Neumenfigur dargestellt ist, als auf einen synkopenartigen Intensitätsakzent hinzuweisen. Der Name Pressus kann zwar beides andeuten, in der Neumenfigur selbst finden wir aber keinen Anhaltspunkt für den Intensitätsakzent, wohl aber in der Wellenlinie einen für die andere Anschauung.

Der Synkopeneffekt wird eben nur nahegelegt durch die neueren Übertragungen in moderner Notation, welche unter sonst gleich kurzen Noten die beiden gleichstufigen Noten des Pressus major zu einem längeren Tone zusammenfließen lassen; aber erstens läßt sich für die gregorianische Zeit[1]) das Zusammenfließen der verdoppelten Noten zu einer Länge nicht nur nicht beweisen, sondern die alten Dokumente weisen vielmehr auf ein getrenntes Anschlagen der gleichstufigen Noten hin;[2]) zweitens bietet der Pressus minor, der doch auch ein Pressus ist und mithin die wesentlichen Charakterzüge eines solchen besitzen muß, keine Handhabe zu einem Zusammenfließen, selbst wenn letzteres als gregorianisch gelten könnte, und der Grund leuchtet sofort ein: die beiden im Pressus minor enthaltenen Töne sind eben verschiedenstufig und daher unfähig eine Verschmelzung zu einem einzigen Tone einzugehen.

Pressus major: D. Mocquereau in seinem oben angeführten Werk, Nr. 375, wo er die beiden Pressus aufzählt und voneinander unterscheidet, zeichnet den major in der Form, welche diese Neume in der zweiten Figur des gegenwärtigen Aufsatzes aufweist, d. h. mit einem Häkchen zur Linken der Virga; D. David lenkt aber die Aufmerksamkeit auf den Umstand hin, daß D. Mocquereau unter Umständen auch den hakenlosen Pressus, also denjenigen, den wir minor nannten, als major ansieht und ihm daher drei Noten zuschreibt. In der Tat ist D. Mocquereau wohl so zu verstehen; er behandelt aber den Gegenstand in einer Weise, die diese seine Auffassung leicht übersehen läßt. Wir müssen D. David für die Klarstellung dankbar sein.

[1]) Für eine spätere Zeit, in welcher die Kenntnis des eigentlichen Choralrhythmus abhanden gekommen war, wird die andere Auffassung gern zugegeben, hatte man doch schon früher die Bedeutung der Neumen ganz vergessen, so sehr, daß Ende des 13. Jahrhunderts E. Salomo in denselben nur eine graphische Verzierung erblicken konnte, die nichts mit dem Gesang zu tun hat, „ad decorum et honestatem ... notae libri, non ad cantandum."

[2]) Vgl. den schon erwähnten Aufsatz im Cäcilienvereinsorgan 1912 S. 74–75 und 78–82, 144–145, ferner den Artikel: „Im alten Choral bezeichnete die Notenverdoppelung einen Wiederanschlag der Tonstufe und nicht eine Verschmelzung der Töne zu einer Länge" in Musica sacra 1914.

Digitized by Google

D. David stimmt jedoch nicht mit D. Mocquereau überein; ihm, wie dem P. Dechevrens, gilt nur der mit dem Haken versehene Pressus als major, d. h. als ein drei Noten enthaltender Pressus; der andere ist ein minor, d. h. ein Pressus, der nur zwei Noten enthält. D. David hebt hervor, daß D. Mocquereau in seiner Auffassung des Zeichens nicht konsequent ist; D. Mocquereau sehe die Virga im alleinstehenden Pressus als eine Note an, weil da seine Theorie eben eine Note mehr braucht; er sehe aber dieselbe Virga, obwohl sie in den Handschriften ebenso lang und deutlich vorliegt, nicht als eine Note an, wenn der Pressus mit einer vorhergehenden Neume verbunden ist, deren letzte Note mit der ersten Pressus-Note gleichstufig ist; da brauche eben D. Mocquereau für seine Theorie der Verschmelzung zweier gleichstufiger Noten auf derselben Silbe die Virga als eigene Note nicht mehr. D. David bemerkt dazu, das heiße die Ordnung der Dinge umkehren und die Tatsachen einer Auslegung unterordnen.

In der Erklärung des wahren Zeichens des Pressus major weicht hinwiederum D. David von P. Dechevrens ab. Diesem gilt der Haken links an der Virga als eine Note; die in die Wellenlinie auslaufende Virga selbst ist ihm die zweite, verziert auszuführende Note, und der Punkt, mit dem das Pressus-Zeichen endigt, die dritte Note. Für D. David aber ist der Haken keine Note, sondern ein Episema, ein Verlängerungszeichen, das den durch die Virga dargestellten Ton in seiner Dauer beeinflußt. Diese Auffassung des Hakens entnimmt er zwar D. Mocquereau, beleuchtet sie aber mit interessanten Argumenten, die D. Mocquereau nicht bringt. Er findet nämlich im Einsiedeler Kodex 121 das Längezeichen so am oberen Ende jeder Virga angebracht, daß es nur ein kleines Strichlein links am Kopfe bildet, ohne den Kreuzbalken an der andern Seite des Kopfes zu vollenden (ㄱ), was der episemierten Virga eine auffallende Ähnlichkeit mit dem Stiel des Pressus bis zum Haken einschließlich gibt. Es sei dasselbe graphische Zeichen und dieselbe Art, es zu schreiben. Dieses auf der Ähnlichkeit der Zeichen beruhende Argument ist im ersten Augenblick sehr bestrickend. Nach der ersten Verblüffung besinnt man sich aber zunächst darauf, daß der Pressus major seine bekannte Gestalt auch in Kodizes aufweist, welche die episemierte Virga nicht in der von D. David erwähnten Form darstellen. Für solche Kodizes fällt also die Ähnlichkeit des Virga-Bruchteiles des Pressus mit den episemierten Stabnoten weg und damit auch die Davidische Folgerung. Das Bestrickende des auf der Ähnlichkeit fußenden Beweises wird ferner sehr abgeschwächt durch die Erwägung, daß diese Ähnlichkeit eben nur durch eine zerstückelnde Betrachtungsweise der Virga hergestellt wird. Auf solche Weise erhaltene Bruchstücke können Ähnlichkeit mit allerlei Dingen aufweisen, auch mit solchen, zu denen das Zeichen in seiner Unversehrtheit in keiner Beziehung steht. Sichere Schlüsse lassen sich deshalb aus derartigen Ähnlichkeiten kaum ziehen.

Bietet das Pressus-Zeichen etwa genügende Anhaltspunkte zu dieser zerstückelnden Auffassung, so daß diese als ungezwungen gelten könnte? Mir scheint das nicht der Fall zu sein. Das Pressus-Zeichen stellt sich vielmehr dem Auge als eine einzige Virga dar, die oben in eine Wellenlinie ausläuft; der links anhaftende Haken sieht nicht wie ein Trennungszeichen aus, über dem eine zweite Virga anfinge, wie D. David annimmt.

Ist nun schon die Annahme dieser zweiten Virga gezwungen, so steigern sich die Bedenken noch sehr, wenn man erwägt, welchen Ton diese zweite Virga darzustellen hat. Dieser Ton ist nämlich der zweite im Pressus major, d. h. ein mit dem ersten gleichstufiger Ton; er wird aber in der Auffassung D. Davids durch eine Virga dargestellt, die so entschieden wie nur möglich höher als die erste steht, ja sich dem Auge einfach als die vertikale Fortsetzung eines und desselben Stabes vorstellt. Sind hier zwei Stabnoten vorhanden, so bezeichnen sie verschiedenstufige Töne; daß sie gleichstufige ausdrücken, ist unwahrscheinlich und könnte nur dann angenommen werden, wenn positive Dokumente vorlägen, welche bewiesen, daß die Notatoren trotz der graphischen Unwahrscheinlichkeit tatsächlich dennoch gleichstufige Töne bezeichnen wollten.

D. David glaubt, daß seine Annahme der Doppel-Virga bestätigt wird durch den Umstand, daß im Pressus in manchen Stellen der Handschriften der Teil der Virga oberhalb des Hakens sich vom übrigen Teil durch größere Dünnheit unterscheidet. Diese größere Feinheit wiese also darauf hin, daß hier eine andere Virga vorliegt. Dieses Dünnersein ist aber, meines Erachtens, nur die Wirkung der Art und Weise, wie die Feder beim Schreiben gehalten und der Strich gezeichnet wurde. Ich habe schon seit Jahren, obwohl ich eine einzige Virga zu schreiben beabsichtigte, von selbst stets diese dünnere Form im oberen Teil herausbekommen. Ich fing regelmäßig mit dem Haken an und zog dann die Linie nach unten, was schon, wegen der Schwere der Hand und der Haltung der Feder, einen dickeren Strich gibt; der Richtung des nun vor-

Digitized by Google

handenen Stabteiles folgend führte dann die Feder einen Zug nach oben aus, der den Stab unterhalb des Hakens noch zu vergröbern geeignet ist; wo der Strich den schon vorhandenen Stabteil verließ, um bald die Wellenlinie zu bilden, wurde er, wegen des Hinaufzuges und der Haltung der Feder naturgemäß dünner. Die Breitenverschiedenheit in der Stabnote beruht also einfach auf einem graphischen Vorgang.

Ich möchte zudem bemerken, daß übrigens in manchen Kodizes selbst die einfache, selbständige Virga (außerhalb des Pressus) in ihrem oberen Teile dünner gezogen ist; so gerade im Kodex Einsied. 121. Gleich auf Seite 1 der photographischen Reproduktion desselben in Paléogr. mus. IV. befinden sich eine Anzahl so geformter Stabnoten.

D. David führt als weitere Bestätigung seiner Auslegung an: „In den Dokumenten, wo sich die zwei Arten von langen Virgae (⊤ und ⌉) vorfinden, wird die letztere Form vor dem Pressus minor angewendet (⌉⌈)." Die Argumentation ist mir leider zu knapp und unausgeführt; ihre Beweiskraft ist mir vorläufig nicht einleuchtend. Ich sehe in der von D. David angeführten Neumenzusammenstellung nichts anderes, als daß der Notator eben vor den Pressus minor einen längeren Ton setzen wollte, wie er auch z. B. im Kodex Einsied. 121, S. 198 (Paléogr. m. IV.) auf der letzten Silbe von proelia eine episemierte Virga selbst vor den Pressus major, also vor einen mit dem Haken behafteten Pressus, setzte. Was folgt daraus für die Ansicht D. Davids? Um die obige Zusammenstellung von episemierter Virga und Pressus minor einigermaßen ins Gewicht fallen zu machen, müßte bewiesen werden, daß es sich um einen Pressus major handelt, bei dem der Notator die Davidsche episemierte Virga vom Pressus-Zeichen getrennt hat und sie selbständig vor den nun übrigbleibenden Pressus minor gestellt hat. Übrigens trennen manche Neumenhandschriften den Haken vom Pressus major anderer Manuskripte und machen daraus eine Virga. Man findet z. B. in der Prosa Sti. Spiritus Troparien, welche bei Tu purifica, Prophetas am Rande |⌈ schreiben, wo die anderen Manuskripte ⌈ haben (cf. Dechevrens „Des Ornements" S. 38). Hier ist die Virga vor dem zum minor gewordenen Pressus nicht episemiert. Dem Notator galt also der Haken nicht als ein einer Davidischen Virga anhaftendes Episema, sonst hätte er der nunmehr getrennten Davidischen Virga ihr Episema gelassen; der Haken am Pressus major war ihm eine Note, die er durch die dem Pressus minor vorangestellte Virga wiedergab.
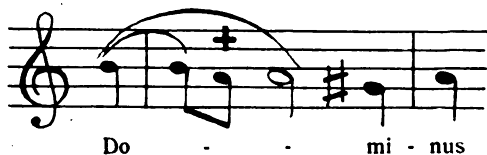
Ziehen wir nun die orientalische Neumenschrift zu Rate, die lateinische stammt ja mehr als wahrscheinlich von ihr ab; vielleicht gewinnen wir dabei einiges Licht für unsere Untersuchung.

Wir haben gesehen, daß Thibaut den lateinischen Pressus major vom orientalischen Seisma (ʃ⌈s) ableitet. In der Tat besitzen schon die äußeren Zeichen große Ähnlichkeit miteinander. Dem Haken des lateinischen Pressus entspricht im orientalischen Zeichen das erste Kéntema, das kleiner und ähnlich dem lateinischen Haken ungefähr in der mittleren Höhe des zweiten Kéntema angebracht ist; über letzterem steht das Ison, das Zeichen des Gleichtones, zum Zeichen, daß der Ton des zweiten Kéntema mit dem ersten auf derselben Stufe steht, wie das auch bei den zwei ersten Noten des Pressus major der Fall ist. Die lateinische Neumenschrift verwendet kein eigentliches Ison; wir finden letzteres jedoch im Pressus-Zeichen etwas umgewandelt in der direkt an der Virga angebrachten Wellenlinie zum Zeichen des auszuführenden Bebens, das ja, nach der Erklärung des orientalischen Musikers auch beim Seisma stattfand. Der letzte Bestandteil des Seisma ist die Hyporrhoe; diese wird im lateinischen Pressus durch den runden Punkt ersetzt; stände hier der Oriskus (ʕ), so wäre die Ähnlichkeit des lateinischen mit dem orientalischen Zeichen eine vollkommene. Das Wichtigste für unsere Untersuchung ist, daß die beiden Kéntemata des orientalischen Zeichens, also auch das erste, welches dem lateinischen Haken entspricht, Noten und keine Verlängerungszeichen sind. Die orientalische Mutterneume spricht also nicht für die Davidische Episema-Auffassung und nach all dem in diesem Aufsatz Gesagten stellt sich die Dechevrensche Erklärung als die viel wahrscheinlichere dar.

Zum Schluß bemerke ich, daß es sowohl praktisch als theoretisch nicht gleichgültig ist, ob man im Haken des Pressus major eine Note oder aber ein Verlängerungs-Episema erblickt; wäre nämlich der Haken ein Episema, so würde man bei der Übertragung jeden Pressus major mit einer langen Note anfangen lassen, während wir in der ersten der zwei gleichstufigen

Digitized by Google

Noten des Pressus eher eine kürzere Antizipationsnote erblicken können, wie sie noch in der Polyphonie des 16. Jahrhunderts vorkommt. Vgl. z. B.:



D. David verspricht einen weiteren Artikel, der über die Ausführung des Pressus handeln wird. Bietet er neue Ergebnisse oder Anlaß zu nützlichen Erwägungen, so werde ich auf die Sache zurückkommen.



Gottesdienst und Kirchenmusik im Felde.

Der harte Krieg, in dem wir stehen, hat neben all den furchtbaren Begleiterscheinungen, die er mit sich bringt, auch manche erhebende, tröstliche Seiten. Die Einmütigkeit und Eintracht des gesamten Volkes, die Opferfreudigkeit und mutige Entschlossenheit des Einzelnen und der Allgemeinheit, die Ausschaltung sozialer und politischer Verschiedenheiten und Gegensätze zeigen sich in leuchtendem Glanze als Wahrzeichen einer tiefinnerlichen, durchs ganze Volk ziehenden Erneuerung, einer wahren „Mobilisierung der Herzen". Nicht an letzter Stelle gilt das von der gewaltigen religiösen Bewegung, die allesamt bis ins innerste Mark ergriffen hat. Davon zeugt der gesteigerte Eifer im Empfang der heiligen Sakramente und im Besuche des Gottesdienstes, davon zeugt der mächtige Zug zum Gebete, der sich mit unwiderstehlicher Kraft überall bemerkbar macht.

Dem Kirchenmusiker ist es eine große Befriedigung und ein kräftiger Ansporn, zu sehen, welchen Einfluß die religiöse Tonkunst in der Not der Zeit behauptet. Ich denke besonders an den Einfluß, den Kirchenmusik und Kirchenlied draußen im Felde ausüben bei unseren braven Truppen, die dem Kaiser und dem Reiche ihr Leben und Blut zu opfern bereit stehen, die dabei auch Gott dem Herrn geben, was Gottes ist.

In den Briefen und Berichten, die aus der Front in die Heimat kommen, wird die Macht und Eindringlichkeit des Kirchengesanges gern und oft erwähnt. Aus den nicht selten schnell hingeworfenen Zeilen liest man vielfach die helle Freude und warme Liebe heraus, mit der unser Volk an seinem religiösen Gesange hängt. Zumal das deutsche Kirchenlied bewährt seine zu Herzen gehende, zündende Macht in wahrhaft ergreifenden Szenen.

Es ist der Mühe wert, einige solcher Szenen, wie sie in der Tagespresse mitgeteilt wurden, für den Kirchenmusiker festzuhalten. Sie sind in mehr als einer Hinsicht lehrreich. Und es wird eine ernste Aufgabe sein, in späteren ruhigen Zeiten die Lehren daraus zu ziehen. Einstweilen genügt es, Material zusammenzustellen:

* * *

Es greift an die tiefste Seele ein Feldgottesdienst, wie ihn etwa P. Dr. Christ in der Kölnischen Volkszeitung (27. Oktober 1914, Nr. 929) schildert:

„. . . So ließ ich denn in der dämmernden Frühe des nächsten Tages meinen Feldaltar hinausfahren in die dampfenden Wälder der Argonnen. Unter der schützenden Wölbung eines weitästigen Baumes wurde er aufgeschlagen. Aus allen Waldpfaden, aus allen Büschen in der Runde wurde es lebendig. Müde und durchfroren von der Kälte der Nacht kamen sie. Aber sie durften doch wieder einmal einer heiligen Messe beiwohnen. Auf einem Holzstoß ruhte der Altar. Zwei Soldaten knieten als Meßdiener. In das dumpfe Krachen der Geschütze klingt silberhell das Glöcklein zur heiligen Wandlung. Tiefgebeugt, in ehrfürchtigem Schweigen beten alle gerührt ihren Heiland an, dessen Liebe so treu war, der ihnen folgte bis in die Todesgefahren des Schlachtfeldes. Deinem Heiland, deinem Lehrer, klingt es so vertraut und so andächtig. Eine kurze Ansprache, dann treten die Mannschaften, Glied um Glied, zum Tisch des Herrn. War auch die Uniform beschmutzt und blutbefleckt, die Hand pulvergeschwärzt, alles arm wie im Stall zu Bethlehem — ich glaube, keine Kommmunionfeier kann ergreifender, eindrucksvoller sein, als diese Generalkommunion im blutgetränkten Argonnenwald."

Digitized by Google

Oder wie ein badischer Soldat vom Gottesdienste des 29. September mitteilt:

„Auf einer großen Wiesenfläche unter mächtigen Eichen, die bereits das herbstliche Kleid angezogen hatten, steht ein kleiner Bretterbau, vielleicht drei Meter breit und ebenso hoch und tief, ein kleiner Tisch als Hochaltar, zwei kleine Leuchter und ein Kreuz. Das ist der ganze Altar. Unser hochwürdiger Divisionspfarrer, ein noch rüstiger Greis, zelebriert unter Assistenz von zwei grauen Landwehrmännern, welche als Ministranten fungierten, das heilige Meßopfer. Einen solchen Anblick wird man nie vergessen. Der Kirchenchor wird aus den Mannschaften gebildet und mächtig rauschen diese einfachen und ehrwürdigen Melodien durch den herbstlichen Morgen. Nach dem Evangelium besteigt der Geistliche die nebenan errichtete einfache Kanzel und vom Herzen kommende und zu Herzen gehende Worte entströmen seinem priesterlichen Munde. Von manchen Augen sah man Tränen rinnen und man brauchte sich ihrer wahrhaftig nicht zu schämen. Wie manchem gehen in solchen Momenten das Herz auf und die Augen über, der vielleicht schon jahrelang seinen religiösen Verpflichtungen gar nicht mehr nachgekommen ist. Bei einem solchen Anblicke schwindet die Eiskruste, die solch ein Menschenherz bisher umfangen hat. Was am meisten gerührt, das war das zum Schlusse gesungene Lied Maria zu lieben. Von vieltausend Stimmen gesungen, erklang das Lied und wurde mit gewaltigem Echo von den umliegenden Wäldern wieder zurückgegeben. Selbst in den Augen des Priesters sah man Tränen schimmern, und wir haben uns darüber herzlich gefreut."

Oder wie Dr. E. W. „am Tag der Völkerschlacht bei Leipzig" schreibt (vgl. Köln. Volkszeitung, 3. November 1914, Nr. 951):

„Gestern hatten wir noch einen ganz besonderen Genuß. P. C . . . hatte mir gesagt, er werde am Sonntagmorgen $6^{1}/_{2}$ Uhr eine heilige Messe für uns lesen. Ich war schon gleich nach 6 Uhr oben in der Kirche, um mit zu ordnen. Wir stellten einige Kerzen in der uralten Kirche auf und bald war die ganze Kirche voll Soldaten; 100—200 standen noch draußen. Wir sangen die deutsche Singmesse. Ein Lehrer unter uns entlockte der Orgel zu Herzen gehende Töne und die Mannschaften sangen aus voller Kehle. Der Pater predigte über den Rosenkranz, das Gebet des Soldaten; Prinz Eugen habe ihn täglich gebetet und wir sollten es auch tun. Er schloß mit einem Beispiel aus unserem Lazarett, das neben der Kirche liegt. Dort lag ein Soldat in großen Schmerzen am Sterben; mehrere Schüsse hatten beide Arme getroffen, ein Schrapnell den Unterleib aufgerissen und beide Beine abgerissen. Lange hatte er auf Hilfe warten müssen und die Schmerzen waren entsetzlich. Der Pater fragte ihn, wie er das nur habe aushalten können; dann nestelte er unter der Decke herum und zeigte einen Rosenkranz und sagte: „ohne den hätte ich es nicht aushalten können". Ich glaube unter den tausend Mann war keiner, dem nicht die Tränen herunterliefen. Dann ging der Teller rund, um für den Gottesdienst und die zerschossene Kirche — das Chor hatte kein ganzes Fenster mehr — zu sammeln. Wohl keiner hat den Teller ohne Gabe vorbeigehen lassen. Nach der Wandlung sangen wir: „Jesus, dir leb' ich, Jesus, dir sterb' ich" mit einer Gewalt durch die Hallen an die Gewölbe, daß es eine wahre Freude war, und zum Schluß übertönte der Gesang von: „Großer Gott, wir loben dich", die Orgel vollständig. Den paar Franzosen, die in der Kirche waren, wurde ordentlich bange, während unsere deutschen Schwestern ihre helle Freude hatten. Draußen nahme wir wieder unsere Gewehre und das Handwerkszeug in die Hand und arbeiteten um so schaffensfreudiger."

Von der Aisne berichtet ein Teilnehmer an der gottesdienstlichen Feier des 4. Oktober (Rosenkranzfest):

„Wenn ich jemals Sehnsucht nach einem Kirchgange gehabt habe, dann jetzt. Und ich brauche wohl nicht daran zu zweifeln, daß so ziemlich jeder, der während dieser schweren Tage tagtäglich dem Tode ins Antlitz schaut, sich nach einer Aussprache mit dem Herrn über Tod und Leben sehnt.

Schon 7^{15} Uhr war ich zur Stelle, um mir die Anlage der Feier in Ruhe anschauen zu können. Der Platz war wirklich schön gewählt. Die Freitreppe eines zusammengeschossenen und ausgebrannten Schlosses an der Aisne war gesäubert und durch Pioniere und Mannschaften mit Tannengirlanden und Blumen geschmückt worden. Der Altar stand zwischen eroberten Geschützen, über die, gleichsam zur Huldigung, zwei französische eroberte Feldzeichen geneigt lagen. Hinter dem Altare die mit Lorbeer geschmückten Fahnen unserer Truppen, die sich mit ihren frischen blauen, grünen, weißen und goldenen Farben lebhaft von dem dunkeln und mit

Digitized by Google

Efeu umrankten Portal abhoben. Durch die Fensterhöhlen grünte der Park, der sich an der Front des Schlosses in vier Baumreihen gleich vier Reihen riesiger Pfeiler, die das blaue Himmelsgewölbe tragen, um einen grünen Rasenteppich hinzog. Ein riesiger Dom, der wohl zehntausend Menschen fassen mochte. . . .

Punkt 8 Uhr betrat der Divisionspfarrer die Erhöhung, und die heilige Messe begann. Zwei Musikkapellen, die, wie es schien, in der Hauptsache Waldhörner und gedämpfte Instrumente benutzten, spielten die „Orgel" und unter dem in der Ferne hallenden Donner der Geschütze stieg, von Tausenden andächtiger Krieger gesungen, das Lied: „Wir sind im wahren Christentum" zum blauen Himmelszelt empor. Die Verlesung des sonntäglichen Evangeliums vom Jüngling von Naim folgte, darauf je ein Vaterunser für unsere Kämpfer in der Front, für die Seelenruhe der Gefallenen und eines für die aus unserer Mitte, deren Namen die nächste Verlustliste füllen werden. Weitere Gesänge erschallen und mit dem Choral: „Großer Gott, dich loben wir", schließt die heilige Handlung. . . . Ein tiefergreifendes Bild war's, als die Feldzeichen bei der heiligen Wandlung sich neigten, kein Laut außer dem Rauschen des Waldes und des Aisne-Wehrs und dem dumpfen Grollen der Geschütze zu hören war."

Einen anderen Bericht über das Rosenkranzfest (4. Oktober) konnte man seinerzeit im Bamberger Volksblatt lesen; er stammt aus der Feder eines katholischen Feldgeistlichen:

„Welche Freude haben die Verwundeten, wenn der Geistliche kommt! Ebenso die durchziehenden oder lagernden Soldaten, wenn sie Gelegenheit zum Gottesdienste haben. Am Samstagabend hörten wir Beichte; es kamen viele. Ebenso am Sonntagmorgen. Um 10 Uhr hielt ich feierlichen Gottesdienst mit Ansprache. Unsere Soldaten, besonders die Rheinländer, sangen, daß man es wohl durch ganz Frankreich hören mußte. Das war eine Pracht! So schön war's, daß die wenigen französischen Frauen, die auch da waren, vor Freude weinten. Am Schluß lud ich die Soldaten ein zu einer feierlichen Rosenkranzandacht nachmittags – und siehe da, alle waren wieder da. Wir sangen und beteten um Sieg und Gottes Segen. Das war unser Rosenkranzfest! Mir unvergeßlich, und auch den Soldaten, wie sie sagten."

Aus den Ardennen schreibt Graf Strachwitz, Pfarrer der 15. Division (vgl. Germania, 18. November 1914, Nr. 531, Beilage), wie er „im Dunkel des Novembergrauens" hinausfährt. Zuerst werden die Beichten entgegengenommen; sechzig, achtzig, hundert, oft auch zwei-, drei-, vierhundert Beichten. „Inzwischen wird schnell ein Altar errichtet und dann beginnt der Gottesdienst, bei welchem 99 Prozent der Beteiligten die heilige Kommunion empfangen. . . . Oft dröhnen dabei die Kanonen, Gewehrgeknatter erklirrt in der Nachbarschaft, Flieger werfen vernichtende Bomben, aber alles wird übertönt von dem gesungenen Gelöbnis: „Jesus, dir leb' ich, Jesus, dir sterb' ich, Jesus, dein bin ich im Leben und im Tode." Sind die Gottesdienste abgehalten, schließt sich die oft so segensreiche Kleinarbeit an."

Aus Anlaß der Einnahme von Antwerpen feierten die deutschen Truppen in der Antwerpener Kathedrale einen Dankgottesdienst. Der Maasbode (Nr. 13344) erzählt darüber:

„In der Kathedrale vollzog sich eine großartige Feierlichkeit, ein Dankgottesdienst für den Sieg. Als wir die große Kirche betraten, fanden wir das Mittelschiff schon voll von deutschen Soldaten. Im Chore saßen verschiedene Generäle, Offiziere und beteten in ehrerbietiger Haltung. Im Schiffe knieten die jungen Soldaten, die älteren Männer der Landwehr, die Matrosen und folgten mit großer Andacht der feierlichen Messe. Die meisten beteten aus ihren Gebetbüchern.

Es war rührend zu sehen, wie diese Krieger, die noch vor wenigen Tagen vor Antwerpen standen und mit der Stadt auch das prachtvolle Heiligtum bedrohten [?], jetzt niederknieten vor Gott, der ihnen den Sieg geschenkt, und vor dem Altare, wo ihr Feldgeistlicher unter Assistenz der Kapläne der Kathedrale ein feierliches Meßopfer darbrachte.

Unvergeßlich war der Anblick dieser Krieger, die in diesem historischen Heiligtum Augenblicke des größten Friedens verbrachten. Kein Waffengeklirr jetzt, keine Kriegslieder, nur die Lippen flüsterten ein Gebet, um Gott für den Sieg zu danken. Wo war jetzt die stolze Haltung der deutschen Soldaten, welche Haltung wir im Felde und in der Stadt so bewundern? Keine Kriegsgewalt jetzt. Jede Brust, viele mit dem Eisernen Kreuz geschmückt, beugte sich tief und atmete nur Gebet und Frieden. Auf einmal aber brach die deutsche Kraft sich Bahn.

Und es kamen Augenblicke, die ich nimmer vergessen werde. Es war nach der Messe. Da stimmt plötzlich von der Sängerbühne her die Musik der deutschen Armee an: Großer Gott,

Digitized by Google

wir loben dich! Kaum hatten Orgel und Trompeten eingesetzt, da klang aus Tausenden Kehlen der Sang der Krieger, die Gott Ehre brachten und seinen Segen herabflehten. Die Trompeten verstummten fast unter dem gewaltigen Sang der Krieger, und die Säulen, die in der vorigen Woche noch gebebt hatten unter der Wucht der in der Stadt sich entzündenden Bomben, bebten nun von der Gewalt des herrlichen deutschen Lobgesanges.

Das waren Augenblicke, die ich nimmer vergessen werde. Schade war es nur, daß so wenige Bürger aus Antwerpen der Militärmesse beiwohnten, daß nur wenige Zeugen dieser begeisterten Äußerung des tiefen deutschen Katholizismus gewesen sind, denn nun werden sie diese erhebende Feierlichkeit ihren eigenen Männern nicht als Beispiel vorhalten können.

Der Auszug des Militärs aus der Kirche vollzog sich in großer Ordnung. Neugierig sahen wir nach den Generälen und Offizieren, die in glänzenden Uniformen die Kathedrale verließen und in Autos wegfuhren, um ihren Kriegsbetrieb wieder aufzunehmen. Dann folgten die Mannschaften. Die Musik spielte einen Marsch, man hörte die kurzen Befehle der Offiziere und fast im selben Augenblicke zog der ganze Zug der Tausende wieder nach den Kasernen zurück. Es war ein überaus prachtvoller Anblick!"

Ungefähr aus der gleichen Zeit meldet ein Feldpostbrief:

„. . . Ich schreibe hier auf einer warm besonnten Bank und vor mir breitet sich das reinste Idyll aus. Neben mir auf dem Rasen hüpfen ein paar Elstern inmitten der herbstwelken Blätter. Des Herbstes prächtige Farben ringsum und darin die freundlichen Häuschen, ein Bild sorglosesten Friedens; nur aus der Ferne grollt Kanonendonner.

Ich denke an den heutigen Gottesdienst, der in einer katholischen Kirche abgehalten wurde. Da standen sie alle zusammen, die deutschen Soldaten aus sämtlichen Gauen des Vaterlandes, zusammengeströmt, um ihrem obersten Herrn zu dienen. Kurz vorher hatte ein Telegramm den Fall Antwerpens kundgegeben, und auf all den frischen, gebräunten Gesichtern lag noch ein Abglanz der Siegesfreude. Und da nun ein altes Harmonium seine heisere Stimme erhob und sich die ersten Klänge durch das kleine fränkische Kirchlein schlichen, da erbrauste, von vielen jungen deutschen Kehlen gesungen, stolz und demütig zugleich, das Großer Gott, wir loben dich mitten im Feindesland. Vor mir kniete auf harter Erde ein junger Ulan, der laut aufschluchzte, und neben ihm liefen einem alten Offizier die hellen Tränen über die Wangen. Die steinernen Heiligen am Portal und an den Wänden scheinen mir mit ihren französischen Gesichtern ganz erstaunt auf die deutschen Barbaren herniederzusehen, die geradeso taten, als ob sie etwas wie ein Herz in der Brust hätten. . . .

Das tut wohl nach Tagen, in denen man nur Schlachtfelder mit aufgehäuften Leichen, abgebrannte Dörfer und rauchende Trümmerhaufen gesehen hat."

Vom Landsturmbataillon Paderborn berichtet ein Hauptmann über den Aufenthalt in St. Georges (westlich Lüttich), wie der Pfarrer ihnen die Kirche geöffnet und das Innere gezeigt habe:

„Einer unserer Lehrer probierte gleich die Orgel und es wurde eine kurze Herz-Jesu-Andacht (Freitag) abgehalten mit Gesang, der viele Einwohner anlockte. Für den nächsten Morgen wurde eine heilige Messe verabredet, in der von uns kräftig deutsche Lieder gesungen wurden, die bei den zahlreich erschienenen Einwohnern allgemeines Staunen erregten, selbst der Meßdiener sah sich fortwährend nach den Soldaten um."

Ähnliches liest man in einem Aufsatze des Sonder-Kriegsberichterstatters der Köln. Volkszeitung (28. Okt. 1914, Nr. 932; der Aufsatz ist datiert „Von der Marne, 18. Okt. 1914") über die gemeinschaftlichen Kirchenbesuche:

„Die Franzosen schauen verwundert auf, wenn auf den Steinfliesen ihrer schönen Kirchen die deutschen Marschstiefel klappern und bei der Singmesse die kraftvollen Soldatenbässe dröhnen. Da bildet dann der Kirchgang der deutschen Soldaten und deren mächtiger Gesang das Tagesgespräch am ganzen Sonntag. „Ils chantent bien" — sie singen gut —, flüstern die Damen sich gegenseitig zu und sind erstaunt, daß es unter den deutschen Soldaten Katholiken gibt."

Einem Berichte des H. Caspers (Straßburg) über den Allerseelentag im Felde am Pas de Calais („Wir gedachten der Verstorbenen"; Köln. Volkszeitung vom 10. November 1914, Nr. 996) entnehmen wir die Stelle:

Digitized by Google

„In B., dem unserer Stellung zunächst gelegenen Etappenort, war morgens eine Totenfeier in der katholischen Hauptkirche. Kopf an Kopf drängte sich in dem hervorragend schönen, gotischen Bauwerk die andächtige Schar: Offiziere und Mannschaften aller Waffen, aktive Truppen und Landsturmleute, Schwestern vom Roten Kreuz und Eisenbahnbeamte, alle die dienstfrei oder abkömmlich waren, sie alle wollten nicht fehlen, da es galt, den toten Kameraden ein Gedenk- und Gebetsopfer zu bringen.

Als der erste Gesang verrauscht und die Orgel verklungen, lauscht alles in andachtsvoller Stille den erhebenden Worten des Feldgeistlichen, die zugleich Trost und Zuversicht verbreiten. Ernsten Sinnes, aber neu gestärkt, verlassen nach dem herrlichen Choral: Großer Gott, wir loben dich, die Andächtigen das Gotteshaus, begleitet von den letzten Akkorden der verstummenden Orgel . . ."

Eine Fahrt bis an die Front im Westen schildert in der Köln. Volkszeitung (22. Nov. 1914, Nr. 1006) ein Feldgeistlicher. Da liest man unter anderem von einem Sonntagsgottesdienst:

„Der erbaulichste Soldat aber war mein Meßdiener, der Stabs- und Chefarzt B., ein älterer Herr mit grauem Haar, der gestiefelt und gespornt, mit all seinen Orden geschmückt, die Meßkännchen in der Hand mir voraus zum Altare schritt. ‚Bitte, predigen Sie doch erst nach der Messe,' bat er noch schnell, ehe ich begann, ‚die protestantischen Offiziere und Soldaten möchten nämlich auch in die Predigt kommen, ich habe dieselben nach der Messe bestellt.' Und so war es auch; die Kirche war zur Predigt voll besetzt. Kaum hatte ich das Staffelgebet angefangen, da begann ein altes Harmonium, welches man aus einem Nachbarorte geliehen, zu präludieren, und dann folgten begleitet von rauhen Soldatenstimmen unsere schönen deutschen Lieder: Wir sind im wahren Christentum, Nimm an, o Herr, die Gaben usw. Nach dem Gottesdienst fanden sich eine Reihe Kameraden ein, um dem Stabsarzt zu gratulieren. Sein Sohn, ein junger Artillerieoffizier, hatte vor vier Tagen bei einer Fliegerfahrt ein Bravourstück geleistet und war daher noch am selben Tage mit dem Eisernen Kreuze dekoriert worden, das der Vater schon länger besaß.

Ich dachte mir bei der Heimfahrt: Wenn sich überall in unserer Armee Tapferkeit mit Gottesfurcht paart, wie hier, so muß Gott mit uns sein."

Übrigens hört man auch im Osten von der Kirchenmusik. So schrieb ein evangelischer Leutnant aus Russisch-Polen an einen Freund u. a.:

„Eben habe ich eine wunderbar schöne und feierliche Stunde verlebt. Bin in einem russischen Grenzdörfchen beim katholichen Geistlichen untergebracht. Durch unsere Burschen erfuhren wir, daß um 4 Uhr Vesperandacht sei. Das hättest du miterleben sollen! Ein einfaches, schlichtes, aus Holz gebautes Dorfkirchlein, in dem andächtige polnische Bauern und deutsche Grenadiere dem Geistlichen lauschten. Viele von uns konnten, da die Andacht polnisch war, nichts verstehen. Doch beteten wir auch so zu unserem lieben Herrgott. Vor allem die einfache Kirchenmusik hatte es vielen angetan. Mir kamen bei dem Choral die Tränen in die Augen, da ich an zwei liebe gefallene Kameraden denken mußte. Morgen früh werden Verschiedene die heilige Kommunion empfangen. Und dies in einer russischen Kirche! Was mögen sich die russischen Bauern dabei denken! Als die polnische Andacht zu Ende war, stimmten unsere Grenadiere auf Deutsch Großer Gott, wir loben dich an."

Als Erinnerung vom 22. November 1914 veröffentlicht ein im Osten stehender Feldgeistlicher über seine „Sonntagsfahrten" einen Aufsatz im Westfälischen Volksblatt (Paderborn, 5. Dezember 1914, Nr. 332 zweites Blatt). Da heißt es u. a.:

„Hurtig den Wagen bepackt und bestiegen. Die zweite heilige Messe soll auf dem Vorwerk Cz. sein, wo gestern die . . . er lagen. Ich treffe sie wieder, dazu eine Munitionskolonne zwischen Zelte und Feuer malerisch gelagert. Wieder wird eine Scheune zum Gotteshaus, diesmal gar mit einem Altarteppich, den der Besitzer flott herbeischafft. Nach der Opferung hebt mit einem Male das Lied an „Tauet, Himmel, den Gerechten". Es ist doch noch nicht Advent! Sie müssen sich arg nach Weihnacht sehnen, die guten Landwehrleute aus Westfalen. Zum Schluß wieder ganz unvorhergesehen Beichten und Kommunionen."

Am 26. November 1914 schreibt ein westfälischer Unteroffizier, der im Zivilberuf Rektor an einer Volksschule ist, aus Rußland u. a. folgendes (vgl. Köln. Volkszeitung vom 7. Dez. 1914, Nr. 1052):

Digitized by Google

„Wir haben auch Feldgottesdienst in einem großen Stalle gehabt. Gebeichtet habe ich jüngst auf einem Strohbalken. Der Feldpropst[1]) saß auf einem Tornister, ich kniete im Stroh. Während der Messe habe ich Lieder angestimmt. Du glaubst nicht, was es heißt zu singen: Jesu, dir leb ich, Jesu, dir sterb ich, u. dgl. Es betet sich viel andächtiger als zu Hause. Alles Kriegsvolk ist sehr fromm. Man flucht oder spottet nicht. Man betet viel, besonders im stillen, aber auch öffentlich. Ein Abendgebet auf den Knien ist nicht gerade selten. Ein solches Volk muß endlich siegen. . . .“

Sehr beachtenswert sind die allgemeinen Bemerkungen,[2]) die ein Divisionspfarrer, der im Felde steht, in der „Kölnischen Volkszeitung“ vom 1. Dezember 1914, Nr. 1033, unter der Überschrift „Das katholische Kirchenlied und der Krieg“ veröffentlicht:

„Als Feldgeistlicher habe ich in den Gottesdiensten meist Angehörige der verschiedensten Bundesstaaten. Jedesmal erfüllt es mich da mit Schmerz, wenn es nicht recht gelingen will, ein paar allgemein bekannte Kirchenlieder zu finden. In unserem Gottesdienst kommen wir schon beim Lied: Hier liegt vor deiner Majestät auseinander, die einen singen höher, die anderen tiefer. Jesus, dir lebe ich, hat nicht überall dieselbe Melodie und nicht denselben Text. Maria zu lieben kennen manche Kameraden gar nicht, die Freiburger wieder haben eine andere Melodie dazu. Ich will dich lieben, O Christ, hie merk usw. sind vielen unbekannt. Nicht einmal das einzige gemeinsame Lied, das allgemeinen Charakter hat, Großer Gott, wir loben dich, wird in Nord und Süd mit demselben Text und derselben Melodie gesungen. Da gibt es besonders bei der zweiten Strophe ein heilloses Durcheinander zwischen Bayern und Rheinländern oder Elsässern. Ist denn die Reform und Vereinheitlichung des deutschen Kirchenliedes bei den heutigen Verhältnissen eine so unwichtige oder wertlose Sache, daß sie stets an einigen kleinlich-partikularistischen Bedenken oder an theoretischen Schwierigkeiten der Musikgelehrten scheitern muß? Es wäre an der Zeit, diese ernste Frage des seelsorglichen Lebens in Deutschland einmal eifrig zu betreiben. Es ist ganz undenkbar, daß die maßgebenden Kreise den Wert der Vereinheitlichung nicht einsehen. Sie werden auch die ersten sein, die das katholische Kirchenlied bis zu einem gewissen Grade aus der Sentimentalität des 18. Jahrhunderts herausreißen und es dem liturgischen, biblischen Geist der alten Kirchenlieder nähern. Mögen also die längst angekündigten 25 Musterlieder bald offiziell erscheinen zum Nutzen unseres Volksgesanges, zur Freude der deutschen Katholiken, zur größeren Ehre des Allmächtigen!“

Wie man sich Sonntags im Felde hilft, wenn kein Feldgeistlicher da ist, erzählt in ergreifender Weise ein Krieger aus der Eifel (s. Köln. Volkszeitung, 21. November 1914, Nr. 1002):

„Am Sonntag haben wir einmal Feldgottesdienst abgehalten. Wie wir dazu kamen, will ich euch schreiben: Ich und noch ein Unteroffizier saßen am Samstagabend beisammen und kamen auf das Gespräch, daß am folgenden Tage Sonntag sei. Wir bedauerten, daß wir seit langem nicht mehr in der Kirche waren und beschlossen nun, am nächsten Morgen mit unseren Kameraden ein paar Lieder zu singen und einige Vaterunser zu beten. Nun hatten wir uns ein kleines Häuschen in die Erde gebaut und ein spitzes Dach von Baumstämmen gemacht; ich sagte, das solle unsere Kirche sein, und die andern stimmten zu. Ich machte ein Kreuz aus Holz, und schrieb auf das Querstück die Worte: Gelobt sei Jesus Christus und hing dann einen Rosenkranz darauf. Das stellte ich vorne auf und ein brennendes Licht davor. Dann begann der Gottesdienst. Wir sangen alle zusammen ein paar schöne Lieder und beteten einige Vaterunser. Auch unserer gefallenen Kameraden gedachten wir im Gebete. Unser Leutnant war unterdessen gekommen und beteiligte sich auch am Gottesdienst und hielt dann eine wunderschöne Rede, geradezu herzergreifend. Diesen Augenblick werde ich nie vergessen, so rührend wie es war. Alle Kameraden standen gesenkten Hauptes da und sangen mit, auch die rauhesten Brüder. Ich hätte beinahe weinen müssen. Ich vergesse nie zum lieben Gott zu beten, der wird alles zum Besten lenken. Hoffentlich habe ich das Glück, noch einmal zu euch zurückzukehren.“

* * *

Diese Zusammenstellung läßt sich vermehren. Sie soll auch, so Gott will, fortgesetzt werden. Wir bitten die Mitglieder und Freunde des Cäcilienvereins, ähnliche kleine Berichte zu sammeln und sie dem Unterzeichneten zu geeignet scheinender Verwendung zu überlassen.

H. Müller.

[1]) Soll wohl heißen: Feldgeistlicher.
[2]) Zur Sache vgl. unten die Anmerkung zu dem Aufsatze „Der Volksgesang in unseren Kirchen“.

Digitized by Google

Der Volksgesang in unseren Kirchen.

Von Dr. Peter Adamer.[1])

Wer mit einiger Aufmerksamkeit die seelsorglichen Fachblätter und die Kundgebungen der kirchlichen Behörden verfolgt, wird nicht selten dem Wunsche nach Einführung, beziehungsweise Beförderung des Volksgesanges in unseren Kirchen begegnet sein. Auch in Konferenzen und Priesterberatungen im engeren Kreise ist des öfteren schon das Fehlen dieser Einrichtung in unseren meisten Pfarreien als ein pastoreller Mangel bedauert worden. Vielleicht wäre die seelsorglich sonst so wertvolle Kriegszeit auch nicht ungeeignet zur Ausfüllung dieser Lücke. Der Beweggründe zur tatkräftigen Anfassung dieses Problems gäbe es gar manche und darunter sehr triftig erscheinende.

Man könnte zunächst verweisen auf den Wunsch vieler Pfarrkinder. Gerade an Orten mit stärkerer Zuwanderung kann der Seelsorger nicht selten Klagen hören darüber, daß man da in der Kirche nicht singen könne. Es ist eben der Volksgesang schon in nicht wenigen Diözesen eingeführt, und so empfinden Ankömmlinge aus solchen Gebieten die hier ihnen auferlegte Mundsperre unangenehm. Warum sollte man diesen frommen Wunsch nicht zu erfüllen trachten? Warum sollten unsere Pfarreien gegenüber anderen Orten auf die Dauer in diesem Punkte inferior bleiben?

Doch es handelt sich bei der Frage des kirchlichen Volksgesanges nicht zunächst um eine Sache des Renommees, um ein Entgegenkommen gegen fromme Extravaganzen einer verschwindend kleinen, von auswärts zugewanderten Minorität in unseren Gemeinden, sondern um eine bedeutsame seelsorgliche Erziehungsfrage. Wir klagen, und zwar nur allzu berechtigt, über die vielen zentrifugalen Kräfte, die unsere Kirchen bedenklich entleeren. Wer sich darüber klar ist, daß das Gotteshaus eben doch die reguläre Kraftstation für wahrhaft übernatürliches Christenleben in einer Gemeinde ist und bleibt, der muß sich gedrängt fühlen, alle Intelligenz, Energie und Klugheit aufzubieten, um dieser seelenmordenden Kirchenflucht starke zentripetale Kräfte entgegenzustellen. Es gibt deren zum Glück gar manche. Die unermüdliche Einschärfung des strengen Kirchengebotes tut ja vieles, wohl das meiste, aber nicht alles; da braucht es noch weitere Hilfsmittel. Reinlichkeit und Zierde des Gotteshauses, pünktlicher und nicht zu langer Gottesdienst, gehaltvolle und kurze Predigten, würdiges, gemeinsames Gebet — das alles wirkt anziehend. Und dieselbe Aufgabe hat der Volksgesang zu erfüllen; daß er sie erfüllt, beweisen die geringen Versuche, die auf diesem Gebiete bis jetzt bei uns da und dort gemacht worden sind. Die Kriegsandachten, die mit einem Volkslied verbunden werden, sind bedeutend zahlreicher besucht als die sanglos verlaufenden. Häufig, fast allgemein ist die Klage über Verödung der Nachmittags- und Abendandachten an Sonntagen und Vorabenden; sie hätten doch für die Frischerhaltung tiefchristlichen Geistes in einer Gemeinde eine nicht zu unterschätzende Bedeutung; wenn uns der Tod das ohnedies bejahrte Statistenpublikum nimmt, wer wird uns noch nachbeten? Ob sich nicht mancherorts hierin Wandel schaffen ließe durch Ansetzung einer günstigeren Stunde usw., aber vor allem durch den Volksgesang? Wir Priester beachten es wohl nicht nach Gebühr, welch verhängnisvoller Feind für die Andacht des Volkes und damit für die Freude am Kirchenbesuch die beständige Passivität beim Gottesdienste ist. Hätten wir nicht die

[1]) Wir entnehmen diesen Aufsatz der in Salzburg erscheinenden „Katholischen Kirchenzeitung“ (herausgegeben von Dr. G. Baumgartner). Er findet sich dort Jahrgang 1914, Nr. 46 (19. Nov.), S. 537—539. Der Verfasser berücksichtigt besonders österreichische Verhältnisse. Es hat sich bereits eine anregende Diskussion an diesen Artikel geknüpft; vgl. die Nummern 47 und 48 derselben Kirchenzeitung. Übrigens gibt es auch reichsdeutsche Gebiete, die bezüglich des deutschen Kirchengesanges ähnliche Verhältnisse haben wie Österreich. Wir halten es für unsere Pflicht, den Mitgliedern des Allgemeinen Cäcilienvereins von diesen so lobenswerten Bestrebungen Kenntnis zu geben. Bei den schönen Bemühungen um die Herstellung eines Kanons von deutschen „Einheitsliedern“ ist es von großer Bedeutung, die verschiedenen Verhältnisse der einzelnen Länder des deutschen Sprachgebietes gebührend in Rechnung zu setzen. Die Dinge haben sich in jahrhundertelanger historischer Entwicklung höchst mannigfaltig gestaltet. Es besteht die Hoffnung, allmählich eine gewisse Einheitlichkeit in einer Reihe von Kern- und Musterliedern zu erreichen, die ziemlich allenthalben gern gesungen werden dürften. Aber es wird noch viel Wasser die Donau hinabfließen, ehe sich diese Hoffnung erfüllt. Im Zusammenhang hiemit darf ich vielleicht erwähnen, daß beim letzten Kongreß der Internationalen Musikgesellschaft, der in der Pfingstwoche d. J. zu Paris tagte, in einem kleinen Kreise von Freunden des deutschen Kirchenliedes die Angelegenheit wiederum eingehend erörtert wurde und praktische Vorschläge in Erwägung gezogen wurden. Einstweilen, Freunde, arbeiten wir weiter fürs deutsche Kirchenlied! Es gilt eine schöne Aufgabe! H. Müller.

Digitized by Google

kirchlichen Funktionen, das Brevier und doch einige Praxis im betrachtenden Gebet, ich meine, schon längst hätten wir aus erbarmender Selbst- und Nächstenliebe dem Volke die Rolle des stummen Zuschauers abgenommen und die aktive Beteiligung an der Liturgie ermöglicht. Und hieße das nicht, einen urchristlichen Zustand in unsere Gemeinden tragen? Wechselgebete und Wechselgesänge sind die Signatur der altkirchlichen Liturgie. Freilich erlaubt unsere lateinische Kultsprache nicht die vollständige Wiedererweckung des urchristlichen Ideals, aber in etwas läßt es sich auch heute noch verwirklichen.

Nicht ganz übergangen sei ein apologetisches Moment: War nicht gerade der Volksgesang von Anfang an ein Sirenenruf in die Kirchen des Protestantismus? Wie einst, so jetzt. Daher die Erscheinung, daß man in Gegenden, die stark protestantische Bevölkerung aufweisen, in punkto Volksgesang in den katholischen Kirchen am weitesten voran ist. Hier und nicht nur in den Kontroverspredigten haben wir einen Damm gegen die Häresie!

Endlich sei noch ein Motiv aus der Moral genannt. Jeder Beichtvater wüßte gar manches zu sagen über die schlimmen Einflüsse einer erotisch sinnlichen und der Zotenlyrik besonders bei der Jugend. Bloßes Donnern dagegen ist zu schwach; man gebe dem Volke einen Schatz wirklich schöner Kirchenlieder, und auf nicht wenigen Lippen wird der Sang des Ärgernisses ersterben! Das gehört zum Kapitel „vorbeugende Pastoration". Finsternis wird durch Licht gebannt.

Edle Hirtenliebe zum Volke muß den Priester an die Lösung unseres Problems gehen lassen. Und Liebe, aber auch männliche Festigkeit muß die Ausführung beherrschen. Jeder, der einigermaßen Hand an seelsorgliche Neuerungen gelegt, wird zur Genüge wissen, wie der stark ausgeprägte konservative Sinn des Volkes gleich Front macht auch gegen Reformen, die auf den ersten Blick von jedem als gut erkannt werden sollten. Welche Opposition hat sich doch z. B. in manchen Gemeinden der Einführung eines würdigen öffentlichen Gebetes entgegengestemmt! Doch ließ man sich dadurch nicht aus der Fassung bringen; mit Kraft und Klugheit wurde auf das gesteckte Ziel losgesteuert — und jetzt sind die Leute dankbar und sogar stolz ob des Erreichten. Genau so mag es auch diesmal gehen. Freilich wird ein weiser Operationsplan vor allem wichtig sein.

Es sei kurz ein Durchführungsmodus, der da oder dort bei uns schon zum Ziele geführt hat, hier vorgelegt. An den meisten Orten wird einige Vorarbeit zu leisten sein, zunächst bei der Schuljugend, um sich einen Stab verläßlicher, gefügiger und starkstimmiger Sänger zu beschaffen. Es wird sich wohl fast überall eine Lehrperson zur Einübung des einen oder anderen einfachen Kirchenliedes gewinnen lassen. In gleicher Weise wären die katholischen Vereine und Kongregationen für die Aktion heranzuziehen; ein Stück edler apostolischer Tätigkeit für sie. Auch die Gewinnung des Kirchenchors für die Idee wird meist rätlich sein. Nach dieser Wegbereitung läßt sich eine „Erstaufführung" in der Kirche wagen. Doch sollte derselben eine kirchliche Empfehlung von der Kanzel herab vorausgehen, am besten wohl in Form einer eigenen Predigt über den vielfachen Nutzen des kirchlichen Volksgesanges und dessen Ausübung anderwärts, um so eine etwaige Opposition gegen die Neuerung zu bannen und zu brechen oder doch zu schwächen. Einzelbesprechungen mit besonders kritiklustigen Charakteren von größerem Einfluß in der Gemeinde werden bisweilen eine gute Ergänzung des Predigtwortes sein. Da das gute Gelingen des ersten Singversuches von großer Bedeutung ist — mit der Wucht des Tatsachenbeweises werden damit die Bedenken von der Undurchführbarkeit und Inopportunität der Neuerung niedergerungen —, so wird man nach dem Vorgange kluger Praktiker noch dafür sorgen, daß die vorgeschulten Gesangskräfte sich in der Kirche günstig verteilen, um die anderen mitzureißen. Es werden ja der Erstaufführung trotz aller Vorbereitung manche Mängel anhaften, aber das Ereignis des Tages bleibt die Verwirklichung des Ephetha, die Durchbrechung des Prinzips der Mundsperre für den Gesang in der Kirche.

Welche Anlässe für den kirchlichen Volksgesang ließen sich nun wählen? Zunächst denken wir an die Absingung einer Strophe des Kaiserliedes nach dem sonntäglichen Pfarrgottesdienst; es ist das bekannteste Lied, das jetzt allgemein sympathisch aufgenommen wird. Auch soll wenigstens einmal in der Woche bei der abendlichen Kriegsandacht ein schönes Marienlied gesungen werden, etwa das nach Text und Melodie gleich anziehende Kriegslied „Vor deines Thrones Stufen" (nach der Melodie „Geleite durch die Welle"). An Herz-Jesu-Sonntagen würde sich für die Nachmittagsandacht recht gut eignen das Bundeslied. Ähnlich ließen sich nach und nach die schönen Volkslieder für die großen Festzeiten unterbringen, ein ausgezeichnetes Mittel, die Volksseele mit der Kirche mitschwingen zu machen. Überaus wirkungsvoll wäre es, wenn Wallfahrts-

Digitized by Google

orte und Verkehrszentren, die meist mehr geschulte Sangeskräfte zur Verfügung haben, die Aktion gleich anfaßten; kleinere Orte, in denen die Widerstände gegen solche Reformen in der Regel größer sind, würden so am ehesten von der Bewegung mitgerissen. Im übrigen wird die Klugheit wohl auch hier ein langsameres Tempo bei der Reformarbeit verlangen, um die Leute nicht durch allzu unvermitteltes Herausreißen aus der gewohnten Passivität zu reizen; die Vermehrung der Singgelegenheiten soll mehr durch das Bedürfnis und den Wunsch des Volkes als durch Kommando geregelt werden.

Als unerläßliches Mittel bei Einführung des Volksgesanges muß ohne Zweifel ein geeignetes Textbüchlein anerkannt werden. Welche Eigenschaften soll ein solcher Behelf am Beginn unserer Volksgesangsaktion haben? Sicher muß dieses Büchlein einmal klein sein, um nicht durch die Menge von Liedern zu verwirren; dann besonders billig, um es wirklich in die Hände des Volkes zu bringen. Diese rein praktischen Gesichtspunkte waren maßgebend bei Herstellung des Heftchens „Lieder für den Volksgesang" (Verlag Dekanal-Stadtpfarramt Kufstein). Der äußerst niedrige Preis ermöglicht eine Gratisverteilung — eine Kirchensammlung wird fast überall die auflaufenden Kosten decken.

Dies ein Operationsplan für Einführung des Volksgesanges in unseren Kirchen. Andere werden vielleicht andere Methoden vorziehen; einerlei, welchen Weg man geht, wenn man nur das schöne Ziel erreicht: ein erbaulich singendes Volk in unseren Gotteshäusern!



Vereins-Chronik.

1. **Bericht über den Stand der Kirchenmusik in der Diözese Eichstätt 1914.** Um zu einiger Sicherheit zu gelangen, hat der Unterzeichnete zu Anfang dieses Jahres beifolgenden Fragebogen an alle Pfarreien und Expposituren geschickt.[1]) Die Einläufe waren wider Erwarten zahlreich: 140 Berichte. Das Resultat der Berichte ist allerdings im ganzen weniger erfreulich: Dekanats- und Pfarr-Cäcilienvereine existieren nirgends. 69 Pfarr- und Exposituren kirchen, die gar keinen Sängerchor haben, in denen jahraus jahrein nur der Lehrerorganist singt. In 80 Berichten ist gesagt, daß keine Proben sind — natürlich sind da jene mitinbegriffen, wo überhaupt kein Chor ist —; in 109 Berichten wird gesagt, daß keine Sänger nachgezogen werden; ein Bericht über eine fundierte Chorregentie bemerkt, der Chorregent sei früher verpflichtet gewesen, täglich Gesangunterricht zu geben. Die Chöre sind fast durchaus nicht honoriert, außer für Kasualien; die Honorarien der Lehrer-Chorregenten bezw. -Organisten sind meist in der Fassion enthalten und nicht überall ausgeschieden, außerdem sind kleine Bezüge aus Kirchenstiftungsmitteln und freiwilligen Gaben von 10 Mark aufwärts genannt; eigentliche Chorregentenstellen sind wenige dotiert mit zirka 400 Mark, 480 Mark, 600 Mark fix, an einer Stelle der Lehrer mit 120 Mark und für die Schulmesse mit 10 Mark, die Sänger mit 330 Mark angegeben. Der unterzeichnete Domkapellmeister bezieht seit 1892 als solcher jährlich 600 Mark, und Kasualien gibt's nicht, diese gehören der Dompfarrei. Für die Orgeln ist in den letzten 20 oder 30 Jahren sehr viel geschehen; Kirchenmusikalien werden fast überall aus Kirchenstiftungsmitteln angeschafft. Ein großer Schaden für die Kirchenmusik sind die vielen Wechselgottesdienste in der Diözese. Der wunde Punkt sind Proben und Heranbildung von Chorsängern. Freilich darf man nicht übersehen, daß der Lehrer als solcher heutzutage viel mehr in Anspruch genommen ist als früher, und wenn es schon früher in vielen Pfarreien keinen Kirchenchor gab, so dürften die heutigen Ver-

[1]) An die Hochw. Herren Pfarrer der Diözese Eichstätt. Ew. Hochwürden ersuche ich um gefl. Beantwortung der nachfolgenden Fragen: 1. Besteht in Ihrer Pfarrei ein Cäcilienverein? a) Wer ist Vorstand? b) Wieviel aktive Mitglieder? c) Wieviel passive Mitglieder? d) Jährlicher Vereinsbeitrag? — 2. Ist in Ihrer Pfarr(Filial)kirche ein ständiger Sängerchor? a) Gemischter Chor? wie stark? b) Männerchor? wie stark? — 3. Wer ist a) Chordirigent? b) Organist? — 4. a) Sind regelmäßige Kirchenchorproben? b) Wie besucht? — 5. Ist für Nachwuchs des Chorpersonales gesorgt? durch eine Gesangschule? — 6. a) Ist der Chorregent honoriert? wie? auch für den Gesangunterricht? b) Ist das Chorpersonal honoriert? wie? — 7. Wie beschaffen ist die Orgel? — 8. Werden für die Kirche Musikalien angeschafft? aus welchen Mitteln? — 9. Was wurde in den letzten zwei Jahren aufgeführt (Neuheiten bitte ich zu unterstreichen)? a) an Choral — Introitus, Graduale, Offertorium, Kommunio? b) an mehrstimmiger Musik? *α)* Messen? *β)* Motetten? *γ)* Vespern? *δ)* Litaneien? *ε)* außerliturgische Produktionen? — 10. Wie steht es mit der Einführung des Diözesan-Gesangbuches? a) Welche Gesänge wurden gelernt? b) Beteiligt sich das Volk am Gesange? Die Antwort bitte ich gleich rückseitig zu setzen und innerhalb drei Wochen anher gelangen zu lassen. Mit freundlichem Danke zum Voraus Hochachtungsvollst

Eichstätt. Domkapellmeister Dr. Wilhelm Widmann, Diözesanpräses des Cäcilienvereins.

Digitized by Google

hältnisse für die Gründung eines solchen erst recht ungünstig sein, es müßte denn sein, daß die Sache in eine andere Hand gelegt wird — die Denkschrift des bayerischen Kultusministeriums über die künftige Aufbesserung der Lehrer eröffnet in dieser Hinsicht eine merkwürdige Perspektive, merkwürdig besonders für jene, welche die Aufgabe haben, in erster Linie durch diese Perspektive zu schauen. Auf einem Fragebogen ist die Frage, ob ein ständiger Sängerchor besteht, mit Nein beantwortet. Der betreffende Lehrer erklärte mir dies dahin, er habe Mädchen für den Kirchenchor abgerichtet, aber der Pfarrer habe ihm verboten, sie auf dem Chore singen zu lassen. Von 25 Kirchenchören ist berichtet, daß die Wechselgesänge regelmäßig choraliter gesungen werden, darunter oft vom Lehrer allein. Es kommt bei dieser Sache vielfach darauf an, wie sich der Pfarrer dazu stellt. Die deutschen Lieder unseres Diözesan-Gesangbuches werden nach den Berichten im ganzen gerne und fleißig gesungen.

Gute Chöre, in denen zugleich auf liturgische Vollständigkeit gesehen wird, sind Bergen, Monheim, Hamberg, Beilngries, Neumarkt i. Oberpf., Denkendorf, Schwabach, Rauenzell, Gaimersheim, Heideck, Freystadt, Roth, Ellingen, Berching, Wemding, Illschwang.

Um auch von den Eichstätter Kirchenchören zu reden: der Dompfarr- und St. Walburgchor unter Leitung des Herrn Hauptlehrers Schneller hält sich im ganzen an das vom sel. Herrn Pilland aufgestellte Repertorium. Der Chor des bisch. Seminars war bisher seit Jahren für die Messen auf bloße Männerstimmen angewiesen; nur bei Litaneien wurden vorzugsweise aus Stadtschülern Sopran und Alt und damit ein gemischter Chor zusammengebracht. Heuer aber wurden bei der Aufnahme von Knaben ins Seminar sangesfähige Bewerber berücksichtigt. Vielleicht gelingt es dem H. H. Musikpräfekten Gottfried Wittmann nun doch endlich, auch fürs Amt einen gemischten Chor zusammenzustellen. Die Wechselgesänge kommen stets zum Vortrag, bisher nach der Editio Medicaea.

Mein Vorgänger als Musikpräfekt, H. H. Chr. Krabbel, hat bei den Alumnen die eigentlich liturgischen Ämter eingeführt; die Sänger gingen mit dem Zelebranten an den Altar, stellten sich in zwei Chören auf, sangen die Wechselgesänge und das Ordinarium choraliter, machten alle liturgischen Aktionen, kurz, es waren liturgische Ämter im strengen Sinne des Wortes. Seit des † H. H. Musikpräfekten Wölfel Ausscheiden aus seiner Stelle, d. i. seit dem letzten Sonntag im Juni 1893 nun „ruhen" diese liturgischen Ämter; die Seminaristen lernen das Kyriale nicht mehr praktisch kennen. Damit eine Mutter ihrem Kinde Liebe zum Gebete und zum Sakramentsempfang beibringt, genügt ihr es nicht ihm einen Vortrag über die Schönheit, Gesetzmäßigkeit, Notwendigkeit, Verdienstlichkeit des Gebetes zu halten, sondern sie betet selbst mit dem Kinde und zwar täglich, sie führt es zur heiligen Beicht, zum Tische des Herrn, und zwar oft, und sie sieht darauf, daß alles auf gute Weise gemacht wird. Also — diese Bemerkung mache ich ganz allgemein für alle Schulen, für Priester- und Lehrerseminarien, sogar für Volksschulen — also genügt es nicht den Choral zu loben und nur soweit zu singen als man gerade nichts Mehrstimmiges auftreibt oder Zeit einsparen muß, d. h. bei den Wechselgesängen; auch das Kyriale, und gerade es für die künftigen Landpfarrer und Landorganisten soll fleißig gepflegt werden. Wenn in Süddeutschland überhaupt, so wäre es nur auf diese Weise möglich das Volk und die Chöre für den Choral zu gewinnen. Was nun unsere Eichstätter Diözese betrifft, hat der Hochwürdigste Herr Bischof Leo mir in Aussicht gestellt, daß nunmehr das Kyriale Vaticanum im bischöfl. Seminar eingeführt wird, wie ich es im Domchore habe, und daß gelegentlich das Seminar im Wechsel mit dem Domchor das Ordinarium singen wird. Die Seminaristen singen viele Vespern im Dom, teils allein, teils als zweiter Chor gegenüber dem Domchor. Auch die Kgl. Lehrerbildungsanstalt (Herr Seminarlehrer Röther) ist für den Gottesdienst fast ausschließlich auf Männerstimmen angewiesen. Wie mir Herr Röther sagte, verlegte er sich hauptsächlich auf Jos. Rheinberger. In der Abtei St. Walburg wird schon seit Raim. Schlechts Zeiten ganz besondere Pflege dem Chorale zuteil. Übrigens singen die Frauen auch mehrstimmig sehr schön; ihre Maiandachtgesänge ziehen stets sehr viel Volk an. Auch die Zöglinge und Seminaristinnen des Engl. Institutes werden für die Kirche zu guter Musik herangebildet. Leider Gottes sind verhältnismäßig wenig höhere Töchter, wenn sie das Institut verlassen, geneigt sich dem Domchore anzuschließen. Die Fräuleins scheuen die regelmäßigen Proben — für die Kirche — und wollen sich für Sonntag früh 9 Uhr nicht binden! Ein nicht geringer Prozentsatz der Eichstätter höheren Töchter ist, wie ich höre, auch unmusikalisch.

Nun endlich mein Domchor selbst, und zwar zunächst die Gesangschule! Seit 1887 stelle ich regelmäßig alle zwei Jahre aus den Volksschulen einen zweijährigen Kursus zusammen, Knaben und Mädchen. Wenn's hoch geht, sind's in der ersten Zeit zusammen 40 Schüler und Schülerinnen, darunter fast gar keine Knaben aus der Volksschule, sondern höchstens aus der Seminarschule, Mädchen fast nur aus der Volksschule, bisher fast keine aus der noch jungen Seminarschule des Engl. Institutes. Aus der Gesangschule bringe ich höchstens zehn für eine Weile zum Domchor. Die meisten Knaben kommen an eine der vielen Mittelschulen (andere Knaben als solche wollen von vornherein nichts lernen!) und sind damit trotz weiten und dankenswerten Entgegenkommens der Anstaltsvorstände für meinen Chor naturgemäß verloren. Die Mädchen sind noch mehr in der Schule als die Knaben. Außer der diversitas linguarum cunctarum und anderer Wissenschaften lernen sie in der Schule nähen, stricken, klöppeln, waschen, bügeln, kochen, essen, beten und Religion erst recht — alles in der Schule nach einer Form, nichts mehr zu Hause. Die moderne Mutter beschränkt sich mehr und mehr auf die Aufgabe einer Stallhäsin: die Kinder zu bringen, caetera dabit cathedra! Viele kommen fort, in Geschäfte, einige in Dienststellungen, andere versteht der Kapellmeister nicht zu behandeln, besonders nach der Weisheit jener, die in dieser Branche „durch Detailkenntnisse

Digitized by Google

durchaus nicht beeinflußt sind". Verschiedene Ausschreiben und andere Bemühungen, Kurse für Männerstimmen zu errichten, blieben, namentlich in den letzten Jahren, schlankweg erfolglos. Dafür kam Wehrkraft, Turnerei — hoch der Purzelbaum! Und jetzt der schreckliche Krieg, in dem das Vaterland allerdings um einen guten Turner und Wehrkraftmenschen froher ist als um einen guten Sänger; der schreckliche Krieg, der sicherlich nicht bloß **meinen** Chor geschwächt hat, der Krieg, der es wahr macht: Inter arma silent musae! Ich klage nicht, für unseren in Wahrheit heiligen Krieg bringe ich das Opfer meines Chores gerne; ich referiere nur, um zu zeigen, wie schwer es ist einen solchen Chor zusammenzubringen und zusammenzuhalten. — Unser Repertorium ist allmählich so reichhaltig und vielgestaltig geworden, daß ich nicht so fast auf Novitäten bedacht sein mußte, als darauf, das für die augenblicklichen Verhältnisse Passende auszuwählen und eventuell nach vielen Jahren wieder auf Früheres zurückzukommen.

Am Osterdienstag hielt der Unterzeichnete die aus dem letzten Jahre rückständige Diözesanversammlung in Beilngries — darf man sie wohl Cäcilienvereins-Versammlung nennen, wenn kein Verein in der Diözese existiert? Es war im wesentlichen eine kirchliche Feier.

Generalversammlung des Diözesan-Cäcilienvereins Eichstätt zu Beilngries am 14. April 1914: I. Früh 7 Uhr heilige Messe mit Volksgesang. II. ½9 Festpredigt, levitiertes Hochamt, dabei Aufführung der Missa Papae Marcelli, 6st. von Giov. Pierluigi da Palestrina; Einlagen: Introitus und Communio nach dem römischen Choral, Offertorium: Intonuit de coelo von Piel (Kirchenchor Beilngries, Dirigent: Herr Chorregent und Hauptlehrer Buchner). Hierauf Konferenz im Saale des Gasthauses zur Post. Konferenzleiter: Diözesanpräses Dr. Widmann-Eichstätt. III. Nachmittags 2 Uhr Kirchenkonzert mit Vorführung der neuen Orgel durch Herrn Prof. Hans Schindler-Würzburg: 1. Königsfantasie und Fuge in G-moll von Joh. Seb. Bach. 2. O sacrum convivium, Motette von Giov. Croce; 3. Coenantibus illis, Motette von M. Haller (Kirchenchor Beilngries). 4. Ave Maria und Benedictus für Orgel von Max Reger; 5. Sanctus und Benedictus aus der G-dur-Messe von Rheinberger (Kirchenchor Neumarkt, Dirigent H. H. Chorregent Koller). 6. Drei Stücke für Orgel von Enrico Bossi: a) Marcia festiva, b) Intermezzo, c) Finale. 7. „Aveglöcklein" für vierstimmigen Frauenchor von P. V. Eder (Kirchenchor Neumarkt). 8. Introduktion und Passacaglia, Op. 63 von Max Reger. 9. Maria, süßer Name, Maiengrüße von F. Bürke (Kirchenchor Beilngries).

Die Predigt hielt der Berichterstatter. An der Konferenz beteiligten sich 22 Geistliche und 6 Lehrer, das ist alles für eine Diözesanversammlung! Dem Besuche des vormittägigen Gottesdienstes tat u. a. der auf den nämlichen Tag fallende Viehmarkt Eintrag. Zum Nachmittagskonzert fanden sich sehr viele Leute ein sowohl aus Beilngries als aus der näheren und weiteren Umgegend. Die Aufführungen waren sehr gut vorbereitet; die Messe vormittags zeichnete sich mehr durch schön geschwungene und zarte Linie als durch Kraft aus; dabei ist in Betracht zu ziehen, daß einerseits die herrliche, neue Kirche sehr groß ist, andererseits manche Sänger für das Hochamt unabkömmlich waren, aus dem angeführten Grunde. Der Stadtpfarrchor von Neumarkt unter Leitung des H. H. Chorregenten Koller war laut Programm der einzige Chor, der sich zu aktiver Beteiligung herbeiließ und zwar mit hervorragenden Leistungen. Sozusagen im letzten Augenblicke indes meldete sich noch aus dem nahen Gebirge her ein Chor: H. H. Kaplan Kuhn in Petersberg erteilt an Schulkinder Gesangunterricht, er brachte sie auf einem Leiterwagen mit und sie sangen zur Orgel einen Psalm choraliter mit zweistimmigen Falsibordoni und noch einige kleinere, ihren Kräften und ihrem dermaligen künstlerischen Stande entsprechende zwei- und dreistimmige lateinische und deutsche Gesänge. Wenn diese Leutchen für die Zukunft den einfältigen Bann gebrochen haben, daß man es nicht wagen dürfe, sich bei einer solchen Gelegenheit hören zu lassen (wohinter sich zweifelsohne manchmal etwas anderes versteckt als Bescheidenheit), so ist damit nicht wenig erreicht. Vivant sequentes! Es ist durchaus nicht nötig, daß sich nur große und vorzügliche Chöre hören lassen. Da lobe ich mir die Schweizer Verhältnisse. Dort kommen die verschiedensten Chöre zusammen, alle vom besten Willen beseelt; und das wird rückhaltlos anerkannt. Dann aber wird von einer Jury ebenso rückhaltlos den einzelnen Chören gesagt, was an der Leistung gut ist und was besser sein sollte und könnte. Richtig aufgefaßt ist das der eigentliche und Hauptgewinn aus solchen Veranstaltungen. Der heilige Ambrosius sagt: Ulcus detegit (Salvator) ut malagma imponat. Der Magnet für viele war sicherlich die Vorführung der neuen 43 Register starken Orgel aus dem Atelier Bittner-Eichstätt durch Herrn Prof. Joh. Schindler aus Würzburg. Herr Schindler spielte wie immer großartig, und trotzdem stehe ich nicht allein mit dem Wunsche, er hätte mehr Einzelheiten des Werkes vorführen sollen, selbst auf die Gefahr hin in freier Improvisation mehr durch die Schönheit und Mannigfaltigkeit der Orgel als durch Gedankentiefe und -Vollendung zu wirken.

Vielleicht wird es mir doch noch gegönnt sein, über die Gründung des einen oder anderen Pfarr-Cäcilienvereins zu referieren.

Eichstätt. Dr. Wilhelm Widmann, Domkapellmeister, Diözesanpräses.

2. Der **Diözesan-Cäcilienverein Seckau-Graz** hielt am 16. Juli d. J. eine Versammlung mit musikalischer Produktion ab im Stifte St. Lambrecht, Obersteier. Der Chor bestand aus den stiftischen Sängerknaben, etwa 25 an der Zahl, einigen Alumnen des Stiftes und mehreren Chormitgliedern aus dem Markte St. Lambrecht. Es wurde hiebei folgendes Programm durchgeführt: Vormittag 9½ Uhr beim Einzuge des Prälaten P. Severin Kalcher, der Festchor: „Erhebe dich und werde Licht" von P. Piel aus Op. 107 für gemischten Chor und Orgel. Beim feierlichen Pontifikalamte: Introitus (Cibavit) und Communio

Digitized by Google

(Quotiescumque) choraliter nach der Editio Vaticana, Begleitung von P. Horn. Missa „Mater dolorosa", 5st. a cappella von P. Griesbacher, Op. 9. Graduale (Oculi omnium), 4st. a cappella von M. Haller. Offertorium (Sacerdotes), 4st. mit Orgel von Vinz. Goller, Op. 23. Tantum ergo — Genitori, 7st. a cappella von Haller aus Op. 63. Die Orgel spielte P. M. Horn und Dr. Drinkwelder. Nach dem Hochamte: Marienlied: „Herz, so reich" von Haller. – Nachmittags 3 Uhr bei der feierlichen Segenandacht wurde aufgeführt: Tantum ergo, 4st. a cappella von Haller (Laud. euchar. Nr. 4). Lauretanische Litanei in D, 4 st. mit Orgel von Dr. A. Faist (dirigiert vom Komponisten). Salve Regina, 4st. a cappella von Suriano. Nach dem Schlußsegen: Stabat mater, 4st. mit Orgel von F. X. Witt, Op. 7. Ein Herz-Jesu-lied für Sopransolo, Chor und Orgel von Ign. Mitterer (Op. 74). Motette: „Surrexit pastor bonus", 6st. a cappella von M. Haller.

Die einzelnen Nummern des Programms kamen zur vollkommen befriedigenden, ja glänzenden Durchführung und rechtfertigte der Chor vollends den guten Ruf, den er schon lange genießt. Als besonders gelungen und wirksam können bezeichnet werden die Schlußteile in der Messe, das Stabat mater und das Surrexit pastor. Die Einstudierung hat der ebenso eifrige, als begabte Regenschori des Stiftes P. Thomas Wurzer besorgt, welcher auch fast alle Werke dirigierte.

Um 11 Uhr vormittags wurde die Vereinsversammlung im Kaisersaale des Stiftes abgehalten. Unter den Anwesenden waren zu bemerken: Prälat P. Severin, Kapitulare und Alumnen des Stiftes, die Dechante von Pürgg und Schöder, Pfarrer der Umgebung, Bezirkshauptmann Baron Esebeck aus Murau usw. Besonders erfreulich war es, daß trotz des regnerischen Wetters zahlreiche Organisten der Umgebung erschienen waren. Auch aus der Nachbardiözese Klagenfurt waren zwei geistliche Herren anwesend.

Der Diözesanpräses eröffnete die Versammlung und begann mit seinem Vortrage. Er gab zunächst einen kurzen Überblick über die Tätigkeit des Vereins in der Diözese Seckau seit seiner Gründung im Jahre 1875; er erwähnte, daß besonders der St. Lambrechter Chor seinen alten Traditionen bis in die Gegenwart treu geblieben sei. Der St. Lambrechter Chor sei gegenwärtig einer der ersten, und was speziell die Pflege des a cappella-Stiles und der „Alten" anbetrifft, überhaupt der erste in der Diözese. In längerer Ausführung sprach der Präses sodann über die drei Haupteigenschaften der wahren katholischen Kirchenmusik: Sie soll sein: 1. wahre Kunst, 2. heilig, 3. allgemein. Darnach ergriff P. Michael Horn das Wort und sprach aufmunternde Worte zur Pflege des Chorales und hob die diesbezüglichen Leistungen des Lambrechter Chores als mustergültig hervor.

Bezirkshauptmann Baron Esebek empfahl eine bessere Pflege des kirchlichen Volksgesanges, welcher besonders in Obersteiermark sehr darniederliege. Dechant Paierhofer (Pürgg) forderte eine bessere Ausbildung der Alumnen des Priesterhauses in der Kirchenmusik. Endlich sprach der Hochwürdigste Prälat des Stiftes über die Pflege der Kirchenmusik in St. Lambrecht und betonte, daß die Erhaltung des Sängerknabenkonviktes dem Stifte alljährlich eine bedeutende Summe koste, daß dies jedoch auch in Zukunft so werde gehalten werden zur Ehre Gottes und zur Erbauung der Gläubigen. — Mit einem Danke an alle Mitwirkenden und sonst Erschienenen schloß der Präses die Versammlung um $^1/_2$1 Uhr.

Abends 5 Uhr kamen die Sänger und zahlreiche Festgäste noch einmal zusammen im Gasthofe Kalteis, wo die Sängerschar unter Leitung des P. Thomas noch zahlreiche Quartette, sowie zwei Chöre aus „Elias" von Mendelssohn vortrug, bis die vorgeschrittene Zeit zur Heimfahrt mahnte. Das ganze Fest nahm einen erhebenden Verlauf und werden die musterhaften Darbietungen den Teilnehmern noch lang in der angenehmsten Erinnerung bleiben. Dr. A. Faist, z. Z. Diözesanpräses.

3. Aus dem **Diözesan-Cäcilienverein Paderborn.** Hagen, Westfalen, 25. Nov. Die Generalversammlung der Cäcilienvereine des Dekanates Hagen fand in diesem Jahre am Feste der heiligen Cäcilia, † den 22. November, in Hagen statt. Um 5 Uhr war in der St. Michaelskirche Festandacht mit Aufführung kirchlicher Tonwerke. Das Programm verzeichnete Choralsätze aus dem Kyriale und dem Graduale Romanum (Vatikanische Ausgabe), drei deutsche Kirchenlieder, sowie Kompositionen von Piel, Greith, Haller, Griesbacher und Palestrina. An die Andacht schloß sich im großen Saale des kathol. Vereinshauses St. Michael die eigentliche Generalversammlung, die der Bezirkspräses, Herr Pfarrer Preising eröffnete und leitete. Eine Anzahl Geistlicher des Dekanates, die sechs angeschlossenen Kirchenchöre sowie viele Mitglieder der Michaelspfarrei nahmen an der Versammlung teil. Nach Erledigung des geschäftlichen Teiles hielt Herr Pfarrer Preising den Festvortrag über das Thema: Bedeutung und Aufgabe des Cäcilienvereins. Zum Schlusse dankte der Bezirkspräses in besonderer Weise dem Cäcilienverein ad S. Michaelem und seinem überaus rührigen und tätigen Dirigenten, Herrn Lehrer Bleker und sprach die Hoffnung aus, daß bald in allen Pfarreien und Filialen des Dekanates ein Cäcilienverein gegründet werden möge. (Westf. Volksblatt 1914, Nr. 324.)

Digitized by Google

Aus Zeit und Leben.

1. Dr. P. Hartmann von An der Lan-Hochbrunn, O. F. M. ist im Annakloster zu **München** nach nur sehr kurzer Krankheit gestorben. P. Hartmann war zu Salurne (Südtirol) am 21. Dezember 1863 geboren, trat 1879 zu Salzburg in den Franziskanerorden ein und empfing 1886 in Brixen die Priesterweihe. Den musikalischen Studien oblag er in Innsbruck, worauf er 1893 Organist und Chordirektor an der Erlöserkirche, und im nächsten Jahre auch an der Heiliggrabkirche in Jerusalem wurde. Das Jahr 1895 führte P. Hartmann als Organist und Direktor der Musikschule in das Kloster Ara coeli in Rom. Nach längerer Wirksamkeit in Italien siedelte er 1906 nach München über, wo er nunmehr dauernden Aufenthalt nahm. Seine bekanntesten Oratorien sind: St. Petrus (1900), Das letzte Abendmahl (1903), Der Tod des Herrn (1906) und Die sieben letzten Worte Christi am Kreuze (1908). Das dreiteilige Oratorium Te Deum dürfte eines seiner letzten größeren Werke sein. R. I. P.

2. Von einem sehr betrübenden Unglücksfall ist die Päpstliche höhere Musikschule in **Rom** heimgesucht worden. Eine entsetzliche Gasexplosion in dem Kollegium an der Via del Mascherone, wo die Schule ihr Heim gefunden hatte, vernichtete alle Räume der Schule fast gänzlich. Das geschah am Feste der heiligen Cäcilia, abends gegen 9 Uhr, während die Alumnen der Musikschule und andere Pensionäre in der Hauskapelle ihr Abendgebet verrichteten. Wäre das Unglück fünf Minuten später geschehen, so wären zweifellos noch schwerere Opfer an Menschenleben zu beklagen: die Zimmer der Alumnen wurden fast alle zerstört. Ein Hausdiener lag unter den Trümmern getötet. Das Unglück ist für die Schule ein harter und schwerer Verlust. Möge es der umsichtigen Leitung mit Gottes Hilfe gelingen, durch die Beihilfe freundlicher Wohltäter den Schaden auszugleichen und das wichtige Institut glücklich weiter zu fördern.



Musikalien.

Vorbemerkung: Die zur Verwendung im katholischen Gottesdienste geeigneten Musikalien werden hauptsächlich im „Cäcilienvereins-Katalog", der als Beilage dieser Blätter erscheint, besprochen.

1. **Butz, Jos.,** Op. 3. Stille Nacht von F. Gruber. Für dreistimmigen Frauen(Knaben)chor, dreistimmigen Männerchor, Streichquartett (ad lib.) und Orgel. Regensburg, Alfred Coppenraths Verlag (H. Pawelek). Partitur 60 ₰, Stimmen à 8 ₰, Instrumentalstimmen 50 ₰.

Die bekannte Weihnachtsmelodie, für dreistimmigen Frauen- und dreistimmigen Männerchor einfach und wohlklingend bearbeitet. Für Weihnachtsfeiern beim Kerzenschein des Christbaumes gut zu verwenden.

2. **Engelhart, F. X.,** Op. 47. Festlied zum Namens- oder Geburts- oder Jubiläumstag (gedichtet von F. X. Bäumler, cand. theol.). Für vierstimmigen Knaben- oder Frauenchor mit zwei- oder vierhändiger Klavierbegleitung. Regensburg, Alfred Coppenraths Verlag (H. Pawelek). Partitur 80 ₰, Stimmen à 6 ₰, Klavierbegleitung 60 ₰.

Eine Gelegenheitskomposition, die für den im Titel bezeichneten Zweck wohl brauchbar ist. Eigentlichen Kunstwert beansprucht sie nicht.

3. **Michálek, F.** Sechs Weihnachtslieder für gemischten Chor. Düsseldorf, L. Schwann, Kgl. Hofbuchhandlung. Partitur 2 ℳ, jede Stimme 25 ₰.

Für diese Zeit der Weihnachtsfeiern unterm Christbaum mache ich gern auf diese Sammlung empfehlend aufmerksam. Die Lieder haben, wie man so zu sagen pflegt, eine persönliche Note. Und es liegt Stimmung darin.

4. **Mitterer, Ign.,** Op. 183. Deutschland-Österreich Hand in Hand. Kriegslied für vierstimmigen Männerchor. Innsbruck, Johann Groß, S. A. Reiß. Partitur 50 ₰ = 60 h, Stimmen 1 ℳ = 1 K 20 h.

Unser verehrter Freund Ignaz Mitterer, dem wir zur glücklichen Genesung aus harter, schwerer Krankheit von ganzem Herzen Glück wünschen, überrascht uns mit der freundlichen Zusendung dieses frischen, markigen Kriegsliedes. Bravo, bravissimo. Vielleicht entschließt sich Mitterer dazu, eine einstimmige Bearbeitung dieses Kriegsliedes (für Massenchor, eventuell mit Instrumentalbegleitung) herauszugeben.

5. **Plag, Johannes,** Op. 71. Acht deutsche Weihnachtsgesänge für vierstimmigen Männerchor mit oder ohne Orgelbegleitung. (Nr. 1: Ehre sei Gott, auch für fünfstimmigen gemischten Chor ausführbar.) Düsseldorf 1914, L. Schwann, Kgl. Hof- und Verlagsbuchhandlung. Partitur 1 ℳ 80 ₰, jede Gesangstimme 30 ₰.

Gewandt und flüssig geschriebene Chöre. H. Müller.



Digitized by Google

Zeitschriften.

1. Anzeigeblatt für Kirchenmusik, Orgelbau und Glockenkunde 1914, 9/10: Pius X.—Benedikt XV. – Pius X. u. d. Kirchenmusik (Dr. Drinkwelder).

2. Caecilia (St. Francis, Wis.) 1914, 9: Ite Missa est — Benedicamus Domino — Deo gratias. — Verordnung über Kirchenmusik i. d. Erzdiözese Köln. – Dr. F. X. Witt on the Direction of Catholic Church Music. — Kurze Geschichte der Kirchenmusik. – 10: Dr. Witt on the Direction of Catholic Church Music. — Kurze Geschichte der Kirchenmusik (Dr. Katschthaler).

3. Santa Cecilia (Torino) 1914, 2 3: Pio X. — Il Santo Padre Pio X e la Scuola Superiore di Musica Sacra in Roma. — Il saluto liturgico Dominus vobiscum della Santa Messa (J. Bruder). — La Capella Musicale del Duomo di Torino (S. Cordero di Pamparato).

4. Der Chorwächter 1914, 8/9: Michael Haller (Frei). – Die Entstehungsgeschichte eines Choralbuches (Wagner). – 10: Papst Pius X. – Die Entstehungsgeschichte eines Choralbuches (P. Wagner). – Soll der Choral gesungen oder ge–schrien werden? – Zur liturgischen Rezitation des Offiziums.

5. St. Gregorius-Blad (Haarlem) 1914, 8: De beginselen der Harmonieleer met het Oog op de Begeleiding van het Gregoriaansch (J. A. Borrenbergs). – Het „Gloria" van den H. Leo IX. (de Wolf). – 9: † Paus Pius X., Het „Gloria" van den H. Leo IX. (de Wolf). – Beschouwingen over Kerkmuziek voorheen en thans (A. Averkamp). – 10: Het Alleluja van Allerheiligen (Th. M. Beukers). – Die Einheit im kath. deutschen Kirchenliede (W. Wentholt). – Het pneumatisch transmissiesysteem (C. Jos. H. Vermeulen).



Aus dem Verlage.

Vorbemerkung. Es ist der Redaktion nicht möglich, für alle einzelnen zugesandten Werke die Verpflichtung einer Besprechung oder der Aufnahme in den Cäcilienvereinskatalog zu übernehmen. Die Anzeige an dieser Stelle ist unter Umständen, namentlich bei Werken von geringer Bedeutung, als Ersatz für eine Besprechung anzusehen. Die Aufnahme eines Werkes in diese Rubrik kann deshalb keineswegs ohne weiteres als Empfehlung gelten. Eine Rücksendung der Einläufe erfolgt in keinem Falle.

Musikalien.

Rudolf Adelhorst, Dresden-Blasewitz.

1. Kügele, Richard, Op. 295 Nr. 1. Mein Mütterlein. Gedicht von Konrad Soblik-Oberglogau. Für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. Preis 60 ₰.

G. D. Baedeker, Essen.

2. Renfing, Gregor Dr. phil. Liedergarten für Schule und Haus. Preis 40 ₰.

Breitkopf & Härtel, Leipzig.

3. Stein, Fritz. Symphonie in C-dur mit Ludwig van Beethovens Namen überliefert nach alten Stimmen des „Akademischen Konzertes in Jena" für die Aufführung eingerichtet und herausgegeben. Taschenpartitur 1 ℳ. Ferner erschienen Partitur und Stimmen für Klavier zu zwei Händen von Otto Singer, für Klavier zu vier Händen von Max Reger.

Alfred Coppenrath (H. Pawelek), Regensburg.

4. Hegmann, Karl, Op. 10. Schutzengellied für Soli, zweistimmigen Frauenchor (Knabenchor) und Orgel (Harmonium). Partitur 50 ₰, zwei Singstimmen à 5 ₰.

Fritz Gleichauf, Regensburg.

5. Deschermeier, Joseph, Op. 128. Vier Marienlieder für vierstimmigen gemischten Chor mit Orgelbegleitung. Partitur 1 ℳ 50 ₰, vier Stimmen à 25 ₰.

6. – – Op. 129. Zwei Marienlieder für sechsstimmigen gemischten Chor (Sopran, Alt, Tenor I, II und Baß I, II). Partitur 1 ℳ, 6 Stimmen à 20 ₰.

7. Deschermeier, Joseph, Op. 131. Fünf Marienlieder für Sopran und Alt. Partitur 1 ℳ 50 ₰, jede Stimme 25 ₰.

8. – – Op. 132. 51 Sonntagsoffertorien für eine Singstimme und Orgel oder für gemischte Singstimmen mit oder ohne Orgelbegleitung. Partitur 4 ℳ 50 ₰, vier Singstimmen à 90 ₰.

F. E. C. Leuckart, Leipzig.

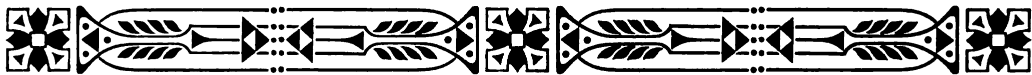
9. Carlsen, Camillo, Op. 28. Sinfonische Suite. Sehnsucht. Unruhe. Gebet. Elend (Hoffnung) nach Worten aus Davids 42. Psalm für Orgel. Preis 4 ℳ, einzeln Nr. 3 Gebet 1 ℳ 50 ₰.

10. Karg-Elert, Siegfried. Richard Wagner-Album. Achtzehn Konzertbearbeitungen für Orgel. Preis 3 ℳ.

11. Engelsmann, Walter. Weihnachtskantate für Sopransolo, Chor, Cello, Orgel oder Pianoforte. Orgel-Klavierpartitur 2 ℳ 40 ₰, Chorstimmen (Knaben- und Männerstimmen) je 20 ₰ = 40 ₰, Violinstimme 60 ₰.

12. Grabert, Martin, Op. 44. Fantasie in C-moll. (Erlöst.) Preis 1 ℳ 20 ₰.

Digitized by Google



Der fünfzigste Jahrgang

des Cäcilienvereinsorgans beginnt mit dem 1. Januar 1915. Mit der Aufschrift „Fliegende Blätter für katholische Kirchenmusik" von Dr. Franz Witt gegründet, hat unsere Monatsschrift rund ein halbes Jahrhundert hindurch tätig und treu gearbeitet für die Hebung und Förderung der katholischen Kirchenmusik.

Die Zeitschrift ist Verlagseigentum des Allgemeinen Cäcilienvereins. Sie ist auch dessen amtliches Organ. Was diese große und kräftige Organisation von katholischen Kirchenmusikern und Freunden der kirchlichen Tonkunst anstrebt im Einklang mit den Normen der Kirche und den Forderungen der Kunst, was für das schöne Ziel getan und geschafft wird in Praxis und Wissenschaft, im großen und im kleinen, dessen soll unser Organ Kunde tun und Zeugnis ablegen.

Der kommende Jahrgang ist ein

Jubiläums-Jahrgang.

Begonnen in den furchtbaren Wirren eines entsetzlichen Weltkrieges, wird er berichten von dem Erstarken des Gottesgedankens und des religiösen Geistes, der sieghaft durch alle Länder deutscher Zunge zieht. Berichten auch von dem gewaltigen, ans Herz greifenden Einfluß, den kirchliche Liturgie und Kunst, katholischer Gottesdienst und kirchliche Tonkunst bewahren und bewähren sollen und wollen in großer, sturmbewegter Zeit. Berichten wird er auch können von unverdrossener, zäher Friedensarbeit im Dienste der Religion und der Kultur mitten im rauschenden Waffengeklirr. Mit den Helden im Felde, die in Not und Tod aushalten für das Vaterland und seine Ideale, wollen wir einig bleiben in derselben Gesinnung, indem wir für den geistigen Ausbau und Aufbau des Volkes die beste Kraft einsetzen in unerschütterlichem Gottvertrauen und unbeugsamer Siegeszuversicht.

Die Arbeiten des Cäcilienvereins sind in diesen schweren Zeiten mannigfach behindert und erschwert.

Aber wir halten durch. Aus dem lebendigen, gnadenspendenden Born der Liturgie quillt für uns alle starke Kraft und nie versiegende Begeisterung. Wer aus dem heiligen Quell kirchlicher Kunst einmal trinken durfte, der kehrt immer wieder zu ihm zurück.

So entbieten wir allen Mitgliedern des Allgemeinen Deutschen Cäcilienvereins, allen Mitarbeitern, Abonnenten und Lesern des Vereinsorgans und allen, die es noch werden wollen,

herzlichen Weihnachtsgruß und ein gnadenreiches Neujahr!

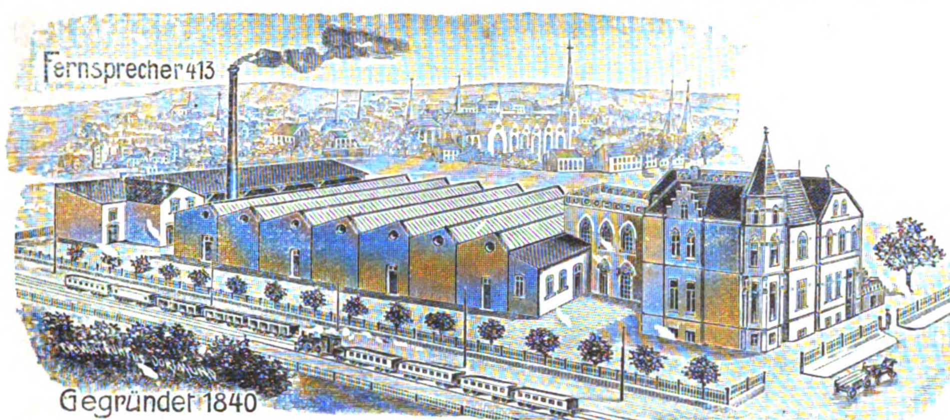
Vorwärts, aufwärts, meine Freunde! Treue um Treue!

Paderborn, im Dezember 1914. Dr. Hermann Müller,

z. Z. Generalpräses.

(Abgeschlossen am 16. Dezember 1914.)

Digitized by Google



Orgelbau-Anstalt

Franz Eggert

Inh.: Ant. Feith jr.

Paderborn

empfiehlt sich zur Lieferung neuer Orgeln,
zu Umbauten, Reparaturen, Instandhaltungen und Stimmungen.

In Anwendung kommen: Pneumatische und elektropneumatische Konstruktionen. Kegelladen-System, Kollektiv-, Kombinations- und Crescendo- etc. Tritte und Druckknöpfe. Alle bewährten Neuerungen. Künstlerische, edle und tadellose Intonation der Register, glänzender, mächtiger und nobler Gesamtklang des vollen Werkes.

Auf das Modernste eingerichtet, mit 30 PS. Dampfmaschine, eigene elektrische Zentrale und Dampfheizung, 2000 qm bebautes Terrain, Orgelsaal mit 200 qm Fläche, in dem alle Werke **vor Ablieferung spielbar aufgestellt** werden.

Lieferant der Werke nach:

Fulda, Stadtpfarrkirche, 41 kl. Reg.; Berlin, Herz-Jesu, 40 kl. Reg.; Gelsenkirchen-Bismark, 37 kl. Reg.; Berlin, St. Pius, 38 kl. Reg.; Rheine, Basilika, 44 kl. Reg.; Oberhausen, St. Marien, 41 kl. Reg.; Spandau, kath. Kirche, 45 kl. Reg.

In Arbeit befinden sich u. a.:

für Berlin die 7., für Dortmund die 13., für Bochum die 7. Orgel. Redemptoristenkirche mit 80 kl. Reg. Jahreslieferung: 15 20 Werke.

Digitized by Google

Die Neuerungen im Brevier

Zusammengestellt von **Franz Brehm,** Liturgischer Redakteur
1914. 18°. 184 Seiten. Geheftet Mk. 1.20
Verlag von Friedrich Pustet in Regensburg.

Offene

Chordirigenten- und Organistenstelle.

Infolge Rücktritt des bisherigen Inhabers wird die Chordirigenten- und Organistenstelle an der hiesigen Pfarrkirche zur Wiederbesetzung ausgeschrieben. Dem neuzuwählenden Musikdirektor kann auch Gesangunterricht an einigen Klassen der Primarschule u. an der Sekundarschule übertragen werden.

Sehr günstige Gelegenheit für Privatunterricht in der Musik.

Nähere Auskunft über Tätigkeit, Anstellungs- und Besoldungsverhältnisse erteilt das Pfarramt.

Anmeldungen sind unter Beilage von Ausweisen über Bildungsgang und bisherige Tätigkeit der Kirchenverwaltung Hochdorf einzureichen.

Hochdorf, den 26. Septbr. 1914.
Kt. Luzern

Die Kirchenverwaltung.

Katholische Kirchenmusik

liefert prompt und billigst das
General-Depôt cäcil. Kirchenmusik
von

Feuchtinger & Gleichauf

in Regensburg.

Auswahlsendungen bereitwilligst.
Kataloge gratis und franko.
Versand nach allen Ländern.
Grosses Lager weltlicher Musikalien.
Gefl. Aufträge wollen wie oben adressiert werden, also stets beide Namen schreiben.

D. Licinio Refice

Missa „Gratia Plena“

ad 3 vel 4 voces impares cum organo
Partitur Mk. 2.40
3 Stimmen (à 20 Pfg.) Mk. —.60
Friedrich Pustet, Verlagshandlung, Regensburg.

Katholische Kirchenmusik

liefert schnell und billigst

Franz Feuchtinger,

Cäcilien-Vereins-Kassier,
kathol. Kirchenmusikhandlung
in **Regensburg** Ludwigsstrasse 5.
Ansichtssendungen und Kataloge überallhin.
Bitte genau auf Firma zu achten.

Druck von **Friedrich Pustet in Regensburg.**

Anliegend Inhaltsverzeichnis und Bestellzettel.

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Inhalt.

1. Aufsätze.

Seite

Adamer, Dr. P., Der Volksgesang in unseren Kirchen 244
Bewerunge, H., Zur Behandlung des Wortakzentes im gregorianischen Gesang . 124
Blume, Klemens, S. J.: Dies irae, Tropus zum „Libera", dann Sequenz . . . 55
Bonvin L., S. J., Nochmals das Ave maris stella 87
— — Der Frauengesang beim Gottesdienst . 170
— — Replik zu P. Dolls Erwiderung . . 215
— — Studie über den Pressus . . . 232
Cordes, Johannes, Der Klerus und die Kirchenmusik 127
Doll, W. J. S. V. D., Der Hymnus Ave maris stella 28
— — Das praktische Vesperbüchlein . . 82
— — Erwiderung zu L. Bonvins Ausführungen 114
W. F. P., „O du fröhliche Weihnachtszeit!" . 4
— — Die Fastenzeit 70
Fröhlingsdorf, H., Was bei einer Reform des Gesangunterrichts wohl zu beachten ist 39
Griesbacher, P., Freie Choralbegleitung — ein Ausfluß modernen Tonempfindens 150, 179, 204
Hatzfeld, J., Die Kirchenmusik als liturgische Kunst 79, 108
— — Die Kirchenmusik in Martin Deutingers Kunstlehre 141, 175, 199
Kempf, Andreas, Tonkunst und Kirche . . 1
Knüppel, A. A., Das Dramatische in der Kirchenmusik 7
— — Kreuzauffindung — In hoc signo vinces 105
Linneborn, Dr. J., Zur Geschichte der Orgeln im ehemaligen Benediktinerkloster Marienmünster in Westfalen 168
— — Verwaltungsmaßnahmen der preußischen Regierung für die Pflege und Erhaltung der Orgeln in der ersten Hälfte des 19. Jahrh. 190
— — Stadtmusikanten und Kirchenmusik in westfälischen Landstädtchen vor 100 Jahren. 213
v. Meurers, H., Der Gesang des Benedictus im Hochamte 145, 209, 228
Molitor, Gregor, O. S. B., Diatonie der Choralbegleitung 65
Müller, Dr. H., Benedikt XV. und die Kirchenmusik 216
— — Auflösung der internationalen Musikgesellschaft 217
— — Hallers goldenes Priesterjubiläum . 123

Seite

Müller, Dr. H., Der fünfzigste Jahrgang des Cäcilienvereinsorgans 252
— — Gottesdienst und Kirchenmusik im Felde 238
— — Nekes, Franz 27
Petzelt, Joseph, Russischer Kirchengesang 14
Schefold, Jos., Die Orgeln an der schweizerischen Landesausstellung in Bern . . 167
Schmidt, Dr. Friedrich 53
Schnerich, Dr. Alfred, Krieg und Kunst . 226
Schulte, H., Sprechtechnik 101
Schweitzer, Karl, Erhaltung und Pflege der Orgel 32
Steege, M., Die Kirchenmusik an höheren Knabenschulen 45
Vivell, C. O. S. B., Alkuins Gedicht über die Pflege der Musik im Frankenland . . 84
— — Die Versfüße von den alten Griechen mit den Tonintervallen verglichen . . 104
Widmann, Dr. Wilhelm, Adjutor meus, tibi psallam 223
An die Kirchenkomponisten 93
Ein Arbeitsplan für Lehrerkonferenzen . . 130
Lehrplan für den Gesangunterricht in den preußischen Volksschulen 90
Se. Heiligkeit Papst Pius X. — Benedikt XV. 189
Kölner Verordnung über Kirchenmusik . . 148

2. Kleine Beiträge.

Schreiben des Herrn Kardinalstaatssekretärs Merry del Val an L. Bonvin S. J. . . 186
Rolle, Zur Frage der Didaktik und Methodik des Schulgesanges 218
Schmidt, H., Zu Rolles Didaktik und Methodik des Schulgesanges 131

3. Vereins-Chronik.

S. 18, 47, 72, 93, 115, 132, 157, 246.

4. Aufführungen in Gottesdienst und Konzert.

S. 20, 75, 116, 137, 162, 187.

5. Aus Zeit und Leben.

S. 21, 49, 75, 94, 118, 138, 163, 187, 219, 250.

6. Im Lesezimmer.

S. 22, 95.

7. Musikalien.

S. 23, 51, 97, 250.

Digitized by Google

8. Zeitschriften.
S. 23, 51, 76, 98, 119, 139, 164, 188, 251.

9. Aus dem Verlage.
S. 24, 52, 77, 98, 120, 140, 165, 188, 220, 251.

10. Notizen.
S. 100, 188.

11. Anzeigen.
S. 1*–20* und bei den einzelnen Heften je 1–3 Umschlagseiten.

12. Cäcilienvereinskatalog.
Band 6, S. 137–148; Nr. 4138–4161.

13. Verzeichnis der im Cäcilienvereinsorgan besprochenen selbständigen Schriften.

Seite

Dannenberg, Richard, Handbuch der Gesangskunst 23
Höfer, Franz, Instrumentationslehre mit besonderer Berücksichtigung der Kirchenmusik . 22
– – Partitur-Beispiele 23
Kirchenjahr, Das, in Liturgie und Kunst 95
Liber Usualis Officii pro Dominicis et Festis I. vel II. classis (Nr. 750, 751, 780 u. 781) 96
Riemann, Hugo, Musik-Lexikon, 8. Aufl. . 95

14. Verzeichnis der im Cäcilienvereinsorgan besprochenen Musikalien.

Butz, Jos., Op. 3. Stille Nacht 250
Conze, Joh., Weihnachts-Pastorale für Orgel 51
Engel, B., Opus 32. Zwei Männerchöre . 97
Engelhart, F. X, Opus 47. Festlied . 250
Haller, M., Opus 111. 15 fromme Lieder 97
Heidrich, Maximilian, Opus 22, Legende . 97
Kagerer, Chr. Lor., Opus 7. Begrüßungschor 97
Koch, Markus, Opus 28. 150. Psalm . . 97
Mendelssohn, Arnold, Drei patriotische Lieder für gem. Chor a capella gesetzt von E. M. Arndt 51
– – Motette zur Siegesfeier 51
Michálek, F., Sechs Weihnachtslieder . 250
Mitterer, Ign., Opus 183. Deutschland-Österreich Hand in Hand 250
Mozart, Requiem, herausgegeben von Alfred Schnerich 23
Plag, J., Opus 71. Acht deutsche Weihnachtsgesänge 250
Podbertsky, Theod., Opus 206. Der Christkindlbrief 51
Schmidt, Dr. H, Tonbilder aus Parsifal . 97
– – Zehn Tonbilder mit Text aus Parsifal von Richard Wagner 97
Schweninger, Georg, Das Leben ein Tag 23

Seite

Slunicko Johann, Opus 82. Romanze . 23
Stein, Bruno, Opus 60. Deutsche Hymne 97
Thaller, Joh. B., Opus 22. Die göttliche, heilige Kunst 98
Wagner, Rudolf, Jubilate Deo . . . 23

15. Verzeichnis der im Cäcilienvereinskatalog besprochenen Werke.

Jahr 1914; Bd. 6, S. 137–148; Nr. 4138–4161.

Nr.

Bas, Julius, Sechs Orgelstücke . . . 4144
Bömer, Valerian, S. V. D. Opus 15. Missa in hon. Sancti Josephi 4146
Busch, C. M., Opus 30. Krippenlieder . 4139
Diebold, Johannes, Opus 106. 25 kurze und einfache Orgelpräludien 4159
– – Opus 113. Fünfzig beliebte deutsche Kirchenlieder 4160
Elisaeus, a Ssmo. Corde Jesu, Ord. Carm., Missa toni Phrygii Ss. Trinitatis . 4138
Erb, M., Opus 68. Tu es Petrus . . 4145
Franssen, Elbert, Opus 57. Missa Hic vir despiciens mundum in hon. S. Rochi Confessoris 4147
Griesbacher, P., Kirchenmusikalische Stilistik und Formenlehre. I. Opus 165: Choral und Kirchenlied; II. Opus 166: Polyphonie 4140
Gronen, Th., Opus 2, Erste Messe zu Ehren des heiligen Joseph 4150
Haller, Michael, Opus 107. Marienkinder-Weisen. 4161
Koch, Markus, Opus 31. Vier religiöse Charakterstücke 4148
Matzerath, Franz, Opus 2. Missa in honorem Sanctissimi Sacramenti . . 4141
Molitor, Gregor, O. S. B., Messe zu Ehren der heiligen Jungfrau Eugenia . . . 4155
– – Acht Marienlieder für zweistimmigen Frauenchor 4156
– – Acht Marienlieder für vierstimmigen Frauenchor 4157
– – Zwölf Marienlieder für vierstimmig gemischten Chor 4158
Plag, Johannes, Opus 69. Missa solemnis 4149
Refice, Sac. Licinio, Opus 6. Missa Dominicalis IIa 4152
Schäfer, Jos., Opus 7. Missa in hon. St. Caeciliae 4151
Springer, Max, Opus 27. Missa Resurrexi (Ostermesse) in hon. Immaculatae Conceptionis Beatae Mariae Virginis . . . 4142
Veith, J. J., Opus 20a. Lauretanische Litanei 4143
Wiltberger, August, Opus 144. Offertorien für zweistimmigen Männerchor . 4153
– – Opus 145. Missa in hon. Sancti Matthaei Apostoli Evangelistae 4154



Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google